ÁMBITOS LITERARIOS / Ensayo

Unamuno y el pensamiento dialógico

M. de Unamuno y M. Bajtin

Iris M. Zavala

ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

IMAGEN CUBIERTA: *Amarillo-rojo-azul*, Wassily Kandinsky

ÁMBITOS LITERARIOS

Dirigida por Luis Alberto de Cuenca

La expresión literaria como otra **palabra** del hombre, de cada uno y de todos, habla no sólo de lo que éstos hacen y viven, sino, sobre todo, de quiénes son los que hablan y viven.

Esta palabra que **habla** así, está continuamente haciéndose, es tiempo; es palabra que permanece, que hunde sus raíces y su eco más allá de cada momento, y desde allí va diciendo cada instante, hasta irse alumbrando como palabra sin origen y sin fin ajeno a sí misma.

La expresión literaria, poética o narrativa, es símbolo y testimonio. Es también recreación de la vida y del **lenguaje**: libertad, como acto fundamental de encuentro con la realidad y su devenir.

En este recorrido se adentra la presente colección. ÁMBITOS LITERARIOS integra aquellos textos de creación literaria (narrativa, poesía y ensayo) que por su contenido permanente y elevado rigor en el uso de las lenguas hispanas suponen un enriquecimiento de su bagaje lingüístico y cultural.

Iris M. Zavala

UNAMUNO Y EL PENSAMIENTO DIALÓGICO

Unamuno y el pensamiento dialógico / Iris M. Zavala. —
Barcelona : Anthropos, 1991. — 207 p. ; 20 cm. —
(Ámbitos Literarios / Ensayo ; 37)
Bibliografía p. 195-202
ISBN 84-7658-276-5

I. Título II. Colección 1. Unamuno, Miguel de - Crítica
e interpretación
1Unamuno, Miguel de
860Unamuno, Miguel de1.06

Primera edición: mayo 1991

© Iris M. Zavala, 1991
© Editorial Anthropos, 1991
Edita: Editorial Anthropos. Promat, S, Coop. Ltda.
Vía Augusta, 64. 08006 Barcelona
ISBN: 84-7658-276-5
Depósito legal: B. 12.841-1991
Fotocomposición: Seted. Sant Cugat del Vallès
Impresión: Indugraf, S.C.C.L. Badajoz, 147. Barcelona

Impreso en España - *Printed in Spain*

La creación de la novela polifónica es para nosotros un enorme paso adelante no sólo en el desarrollo de la prosa novelesca, esto es, de todos los géneros que se desarrollan en la órbita de la novela, sino en general en el desarrollo del *pensamiento artístico* de la humanidad. Nos parece que se puede hablar directamente acerca del *pensamiento artístico polifónico* que traspasa los límites del género novelesco.

M. BAJTIN,
Problemas de la poética de Dostoievski

Tú, sin acaso saberlo, recibes de rechazo la impresión de tu público, de los que siguen tu labor, y obras conforme a ese rechazo, ya para acomodarte a sus sentimientos, ya para resistirlo y tratar de acomodarlo al tuyo. Pues tanto se influye sobre otro provocándole a asentimiento como a disentimiento.

UNAMUNO, «Soliloquio»

El sentido es potencialmente infinito, pero sólo puede actualizarse al tocar otro sentido (un sentido ajeno), aunque sólo se trate de una pregunta en el discurso interior del que comprende.

M. BAJTIN,
Estética de la creación verbal

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Este libro forma parte de un conjunto de estudios sobre el fin de siglo hispánico, centrados en Rubén Darío, Valle-Inclán y teorías de la modernidad. En su totalidad, están guiados por connivencias con algunos conceptos, más bien metáforas epistemológicas, elaboradas por Mikhail Bajtin y su círculo.* Los conceptos bajtinianos me han permitido una lectura enriquecedora de la modernidad (modernismo) de estos autores; en cuanto metáforas espaciales, *dialogía*, *polifonía*, *carnavalización*, *cronotopo*, ofrecen un cuadro razonable para figurarnos la noción de *simultaneidad*, de coexistencia de mundos, enunciados y voces. Estas

---

* *Rubén Darío bajo el signo del cisne*, (Editorial Universidad de Puerto Rico, 1989; *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1990. Finalmente una serie de estudios sobre lo que llamó «lo imaginario social», Zavala 1988, 1989, 1990, 1991. Y un libro en prensa sobre el fin de siglo y la modernidad. En definitiva, una serie de reflexiones en torno a la industrialización, tecnología, la imaginación, lo imaginario y el mundo moderno y (post)moderno. Este entramado me ha conducido, a su vez, a re-lecturas reflexivas sobre M. Bajtin y su círculo. El conjunto de estas reflexiones epistemológicas está reunida en un libro de próxima aparición, *Una poética dialógica. Mijail Bajtin y su círculo y la postmodernidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

metáforas epistemológicas condensan, por así decirlo, el discurso o los saberes científicos y su inscripción en los discursos de la teoría y crítica literarias y las ciencias humanas. Bajtin mismo reconoce su deuda con Einstein. En cuanto metáfora epistémica, la dialogía —que indica la simultaneidad de enunciados en coexistencia— cruza sus aguas con otras metáforas de los modernos: la *epifanía* de James Joyce, el *laberinto* de Borges, el *objetivo correlativo* de T.S. Eliot, el *esperpento* de Valle-Inclán, las *simultaneidades* de Mallarmé, *la niebla unamuniana*, entre otros.

INTRODUCCIÓN

UNAMUNO Y EL PENSAMIENTO DIALÓGICO

Ejerzo la justicia histórica
y doy a cada uno lo suyo.

MARX

Este libro representa una incursión en la *dialogía* unamuniana como texto moderno, y está encaminado a sacar a la luz los sentidos y significados potenciales de su producción textual a partir del conocimiento que tenemos hoy día sobre la literatura filosófica. Es en realidad un objetivo testimonial a la vez que crítico. Me guía el propósito de establecer la estrecha relación entre su posición filosófica y las formas (estructuras) genéricas como aberturas, palabras y textos abiertos al futuro, textos no finalizados porque su postura interrogante cuestionó y cuestiona muchos de los problemas importantes en nuestra sociedad contemporánea. Cualquier lector(a) podrá reconocer sus inquisiciones responsables en torno al ser, al sujeto, la comunicación, la escritura, la representación, la historia como preguntas aún abiertas en su diálogo constante con los yos/otros y sus otros coautores y lectores del futuro. Unamuno crea un universo de *exotopías*, sin sujetos privilegiados; un universo de simultaneidades.

Su *muerte del autor* a partir de *Niebla* revela la cri-

sis de la palabra y de su eficacia simbólica; crisis del lenguaje que envía a la crisis de los mecanismos que aseguran la producción de emisores y de receptores legítimos. Esta crisis del lenguaje indica, en realidad, una crisis de su eficacia performativa y viene acompañada de todo un mundo de relaciones sociales. Si el sujeto se hace por el lenguaje y contrario al sujeto cartesiano no es entidad dada, el memorable encuentro entre Augusto Pérez y Miguel de Unamuno en Salamanca representa la quiebra de la aporía: aquel punto o momento en el cual las inconsistencias lógicas del texto (del sujeto) se hacen evidentes y se textualizan. Ya en 1907 (fecha de la primera redacción) el agente aristotélico y disciplinado desaparece. Y, si seguimos a John Barth, al liquidar esta concepción del autor, se condena una idea del artista como «políticamente reaccionaria, y hasta fascista».* Estas multiplicidades y ficciones desenmascaradas son a manera del famoso cuento de las *Mil y una noches* tan caro a Borges: Scherezade le cuenta a Shahryar un cuento... El despacho salmantino se nos transforma como por arte de magia en una caja china, en una estructura topológica de la realidad infinita e impenetrable; el despacho de las ficciones que se bifurcan.

Me parece evidente que a lo largo de estas páginas hago dialogar a Unamuno con M. Bajtin; quisiera aclararles a los lectores suspicaces que no lo hago por pruritos de *moda* o de *estar a la moda*. Respecto a lo que esté o pueda estar de moda he mantenido siempre una actitud crítica. Si entablo este diálogo se debe, sobre todo, a que los conceptos de dialogía, de novela dialógica, de polifonía textual, de responsabilidad, de verdad elaborados por Batjin (y su círculo) a

* «Literature of Exhaustion», *Atlantic Monthly*, 220, 2 (1967). Borges se ha convertido en una suerte de campeón de la modernidad.

lo largo de una cincuentena de años (década de 1920 hasta las notas finales de 1970-1974), nos permitirán una lectura enriquecedora de esos significados potenciales de la obra abierta unamuniana. Significados que, por otra parte, debemos potenciar con la cautela de no sacar las aguas de sus cauces y situar a Unamuno dentro de los discursos postestructuralistas de moda, y convertirlo en un lacaniano o derrideano *avant la lettre*. Sin embargo, y sirva esto justamente para subrayar la *modernidad* de su discurso, sus preguntas esenciales (tan someramente enumeradas) siguen siendo las preguntas centrales de nuestro mundo contemporáneo, revestidas en Unamuno (como en Bajtin) de una confianza en la *palabra hablada* más que en la letra escrita y en una epistemología basada en la *responsabilidad*.

Las afinidades mencionadas no son todo. El mayor lazo en común es que ambos —Unamuno y Bajtin— conciben la existencia como diálogo. Concepción del mundo que los aproxima a varias epistemologías contemporáneas que intentan entender y explicar el uso que los seres humanos hacemos del lenguaje. El diálogo se convierte entonces en una especie clave maestra, en una constante reflexión filosófica asistemática —ex-céntrica, podríamos decir—, como resultado del rechazo de los brillantes sistemas erigidos a lo largo del siglo XIX y calcados sobre una imagen newtoniana del mundo. El problema es central hoy día.

Desde los albores del siglo XX, Unamuno levanta su edificio crítico contra la razón pura divorciada de la experiencia. Y, no menos importante, en su esfuerzo por sobrepasar el abismo entre materia y espíritu, lo indujo a expresarse con notoria hostilidad hacia la ciencia. En este punto se roza con los filósofos neokantianos que alimentaron a su vez a Bajtin. Lo que el

español y el ruso tienen en común es, pues, una confianza en el diálogo como comunicación y responsabilidad; la convicción de la otredad absoluta de la conciencia, y la convicción no menos vigorosa del sujeto individual como «centro» de incertidumbres, dudas, reformulaciones y preguntas. Una formulación dramática, sin duda, de formular la muerte de las certezas definitivas, fueran estas certezas el alma, la psique, el autor, Dios. El diálogo representa la forma, lo que M. Holquist llama «la óptica filosófica» para plantear la multiplicidad como necesidad cognitiva, contra la falsa unidad equívoca. Para ambos, el ser (el sujeto) es un proyecto, un hacerse, incluso y sobre todo en co-participación, en co-autoría. El yo —subjetividad— no se concibe como espacio o lugar autosuficiente y, mucho menos, finito.

En definitiva comparten la idea central de la existencia como diálogo; el yo como signo; la asociación estrecha entre la autocreación del yo y la creación literaria o el yo como autoría, la existencia como creación —sea esta creación novela, poema o pieza dramática y la concepción fundamental del lenguaje como diálogo donde participan al menos tres interlocutores.

«Me hago a mí mismo» —escribe con frecuencia Unamuno— que no pocas veces se vale de categorías literarias para discutir problemas de epistemologías. Ambos —Bajtin y Unamuno— llaman la atención de los co-autores sobre la importancia de ser autor o autora de sí, de la propia novela. Diálogo y dialogía arquitecturan la percepción. Ambos dejaron el camino abierto para lo creado, y la creación.

La convicción unamuniana del lenguaje como comunicación de simultaneidades dialógicas, podría ser tal vez la piedra angular de su práctica discursiva. Una práctica que inicia toda una nueva forma-

ción y que no habría que confundir con otras prácticas a partir de aparentes semejanzas estructurales entre la novela dialogada y la dialogía o la división entre lo contemplativo y lo agónico, por ejemplo. Lo que nos interesa no es la comparación entre estados parecidos, pues estamos ante el contenido de dos mundos epistémicos. Si Foucault reconoce en Marx y Freud no solamente el comienzo de una nueva práctica, sino la posibilidad y las reglas de formación de otros textos, bien podemos concluir que Unamuno —otro *maestro de la sospecha*— también instaura un conjunto de reglas. Y algo más: no sólo hizo posible que podamos reconocer un cierto número de analogías en textos posteriores (Machado, Ortega, Borges, Mallea) en una relación histórica de continuidad y repetición, sino que dejó abierto el camino para las diferencias. Unamuno pertenece propiamente a esa calidad de autores que Foucault distingue como creadores de nuevas formaciones discursivas, en esta función abrió el camino para introducir variaciones y elementos diferentes que, sin embargo, permanecen en el radio discursivo que inició. Sus relaciones de *diferencias* con el mundo de la postmodernidad justamente sacan a la luz esta función de iniciador. El diálogo que entablo entre Unamuno y Bajtin no es un diálogo en el tiempo, más bien el tiempo está en su relación dialógica, en su orientación hacia otras *voces* y otros enunciados, relaciones intertextuales e interdiscursivas en el futuro. En este sentido, y para aclarar el alcance de mi propuesta, conviene recordar una definición de Marx en torno al concepto de lo terminado, que no debe confundirse con lo concluido:

> [...] ninguna formación social desaparece antes de que se desarrollen todas las fuerzas productivas

que caben dentro de ella. [Pról. 1859, *Contribución a la crítica de la economía política*.]

La forma ideológica unamuniana nació con el desarrollo de las fuerzas productivas de la modernidad (eso que los sociólogos e historiadores llaman la *modernización*). A partir de ellas, Unamuno adquirió conciencia de una serie de conflictos sobre el sujeto social, el lenguaje y la historia, y luchó para resolverlos, proponiendo de entrada —y en su propio vocabulario— que el sujeto y la psique son producto social y que la *verdad* es una responsabilidad colectiva.

Confío subrayar la consistencia de sus preguntas, la responsabilidad de sus inquisiciones sin necesidad de conjurar en mi auxilio las consignas ni la nostalgia del pasado ni un lenguaje prestado. Los textos unamunianos mismos y la riqueza de su diálogo no necesitan revestirse de vejez venerable para reinsertarse en la escena de la historia.

IRIS M. ZAVALA

Marzo-abril de 1989

I

UNAMUNO Y LA MODERNIDAD

La modernidad de Unamuno comienza por revelarse en el hecho de que la tarea de escribir es tanto un instrumento de meditación como un medio expresivo, cuyo saber *narrativo* se dirige a plantear nuevas preguntas en el campo de la reflexión histórica. *En torno al casticismo* no es, por cierto, el único texto donde Unamuno tematiza problemas de orden histórico, pero sí es el primero en plantear problemas de sus orígenes (genealogías). Allí se interroga sobre las organizaciones internas de las formaciones históricas nacionales, y los textos se centran, sobre todo, en principios teleológicos: la nación, la casta histórica, lo castellano. Lo que sobresale del texto es el origen temporal de las preguntas; Unamuno se preocupa por el *presente*, por los problemas de la actualidad. Las referencias al presente, al menos como situación histórica determinada —en este texto y en *Paz en la guerra*—, le permiten la deslegitimación filosófica. Lo determinante es que parte del presente para sus reflexiones; el emisor es a la vez sujeto y actor del drama, problema-

tiza su propia actualidad discursiva. El *nosotros* textual remite a un conjunto cultural e histórico que caracteriza su propia actualidad. Estas inquisiciones sobre la *actualidad*, sobre el *presente* y el sujeto emisor en el interior de esa actualidad que se problematiza, representan, justamente, signos de la *modernidad* (analizados con rigor por Foucault). Lo que distingue su práctica discursiva es la temporalidad de sus preguntas y la posición del sujeto emisor.

Esta modernidad en Unamuno supone tres metáforas epistemológicas que se contraponen término a término a tres modalidades. Una es el uso del signo como destructor de la realidad, que se opone al símbolo y al mito —reminiscencia o reconocimiento; otra, el uso del lenguaje como posición del sujeto (o posición enunciativa del sujeto), que se opone a la unidad y al yo como entidad dada; y la tercera es el uso progresivo de la dialogía que se opone a la supresión dialéctica del «otro» y a una división entre lo «contemplativo» y lo «agónico». El mundo unamuniano está estructurado de tal forma que se organiza la coexistencia e interacción de la diversidad en simultaneidades espaciales, no como estadios en el desarrollo de la conciencia. Esta autorreflexividad y dialogismo interno del sujeto del discurso enunciado supone un mundo epistémico. Se trata de una postura crítica reflexiva ante problemas clave: el sujeto, la representación, el lenguaje y la historia. Unamuno despliega así una forma distinta de la práctica discursiva y la posición del sujeto, y pone al descubierto una crisis de la palabra y de su eficacia simbólica, de su eficacia performativa. Su discurso herético se levanta contra la *doxa* originaria y contra la tácita adhesión al orden establecido. Unamuno es un *moderno*, como postura crítica ante los defensores de lo «antiguo», pero también de lo contemporáneo y de la tecnología. Su dis-

curso es, propiamente, el discurso de uno de los «maestros de la sospecha», como califica Paul Ricoeur a Nietzsche, Marx y Freud.

Unamuno moderno

Su práctica discursiva (iniciada en los albores del siglo XIX), pone al descubierto una nueva «narrativa epistemológica» o formación discursiva de la cultura hispánica. Su obra total puede (y debe) insertarse en el nuevo *episteme* de la modernidad (modernismo), concentrándose en particular en la crisis del sujeto, producto del desarrollo capitalista (e industrial). Un mínimo recuento histórico permite constatar que si ya a mediados del siglo XIX el liberalismo y la democracia se habían convertido en un proyecto colectivo realizable a partir de la muerte del «Deseado», no menos impulso cobraron las tecnologías, el mercado mundial, las nociones de desarrollo y de progreso. En esta primera fase de la Revolución industrial (segunda mitad del siglo XX), predomina el optimismo utilitario entre algunos sectores progresistas, que en los núcleos de mayor actividad lleva a establecer íntimas conexiones entre el desarrollo técnico y científico y objetivos democráticos. Alexis de Tocqueville figura entre los profetas de este nuevo ideal (según Meier, 1957), y los textos culturales van articulando promesas de bienandanza futura, visiones de abundancia, resultado de la tecnología industrial, instrumento de la democracia y de la igualdad. Los socialistas (entre ellos Marx), inscriben su convicción en el poder emancipatorio de la tecnología y en el potencial liberador de las ciencias y del desarrollo de la industria moderna. El mito prometeico de dominio de la naturaleza se convierte en la metáfora epistemológica central, que reproduce a su

vez otras metáforas y otras representaciones. En particular, y como contraste, el movimiento obrero y los nuevos *sujetos sociales* (el proletariado), cuya reacción ante la técnica y el desarrollo lineal industrial y comercial, fantasía ideológica de la burguesía emprendedora, permite arquitecturar —sin duda— una identidad basada en la diferencia.

Hacia final de siglo (1880 poco más o menos), el desencanto entre los sectores intelectuales y su campo cultural con el desarrollo democrático liberal se percibe como distancia y ruptura, en particular en la fecha coyuntural de la década de 1890 —fin de siglo—. En estos años claves, desde el centro mismo del campo cultural (en sus divergencias), se cuestionan los temas de los orígenes, del sujeto, del papel de la historia, de las tradiciones, de los olvidos. Estas preguntas en torno a la función del sujeto en la historia, las responsabilidades colectivas y el futuro son signos demostrativos y a menudo pronósticos de análisis del valor significativo del presente y del pasado. En conjunción de enunciados, varios sectores culturales unen sus voces de protesta animados por el propósito de provocar una toma de conciencia, una suerte de conmoción moral. El punto de confluencia —la guerra hispanoamericana— es el centro de tensiones donde distintos modos de producción textual encuentran temporalmente su sentido. Lo que Clarín había llamado *libre examen* no es problema adjetivo; la insatisfacción se refracta en el conjunto de discursos con signos de desmitificación y del proceso nacional desde el proyecto liberal republicano de la revolución de 1868. La palabra inscribe como negación esa separación del contexto social y de su sistema de mitologías. Varios objetivos culturales solicitan entonces la atención de los *intelectuales* (vocablo frecuente hacia 1890), y hacia la década de 1880 se comienzan a fijar e inscribir en el

campo literario (adapto el término de Pierre Bourdieu) rupturas y nuevas posiciones críticas. El reconocimiento de las heterogeneidades en el interior del campo cultural va transformando y dinamizando el conjunto de discursos sociales en torno a la *representación*, los cánones, las normas dominantes.

Esta reorientación corresponde a las nuevas interacciones sociales, y la resistencia implica un antagonismo entre *viejos* y *jóvenes* que se bifurca en dos discursos (dos posiciones enunciativas) en el campo cultural: la oposición de dos principios (fe de los *viejos* y heterodoxia de los *jóvenes)*, y la manifestación de la lucha de clases. Examinado el conjunto, *jóvenes* o *viejos* no remite necesariamente a cronologías o taxonomías biográficas, sino al principal elemento del conflicto: la legitimación de lo que he llamado una nueva narrativa histórica. Los jóvenes modernos, en su pluralidad, toman conciencia del conflicto, y sus textos culturales proyectan en lo que antes he llamado *imaginario social*, o fantasía ideológica una formación discursiva emancipatoria, una *narrativa* de liberación. Los discursos sociales de los *jóvenes* aspiran a entablar un diálogo con el auditorio social con vistas a transformar el texto de la historia; es un discurso de deslegitimación contra las *mitologías* que esclavizan para legitimar sus reglas de juego. El yo/tú textuales están socialmente orientados en busca de un consenso entre el emisor y el receptor (o locutor e interlocutor), y se inscriben en la perspectiva de una unanimidad posible; el *metarrelato* implica un cuestionamiento de la validez de las instituciones que rigen el lazo social. Este metadiscurso recurre explícitamente a las representaciones negativas, el *espejo invertido* de los valores de la sociedad anquilosada y sus modos de producción cultural y social. La incredulidad contra el dispositivo metanarrativo de la antigua formación so-

cial —monárquica, centralista, imperialista, clasista, clerical, de privilegios— había desarrollado ya todas sus fuerzas productivas, había agotado sus *saberes*. En esta transformación general, los textos sobre el *mal de España* —en particular, los análisis de los regeneracionistas y las comisiones obreras— permiten localizar nuevos lenguajes y confluencias de teorías de la imaginación encaminadas a hermanar reparto social, democracia, progreso y libertad. La transformación de la naturaleza del saber pone en peligro las hegemonías exclusivas, y los enfrentamientos y las resistencias de los distintos sectores culturales y *nacionales*, con sus diversas economías, se contraponen y se invierten. La noción de *crisis* forma parte de las realidades observables y representa una negación de la totalidad hegemónica y sus exclusiones, y la afirmación de otros procesos y proyectos. Los *jóvenes* intelectuales y profesionales y los sectores obreros (anarquistas y socialistas) interrogan el ejercicio del poder e inscriben en sus discursos esos puntos de resistencia contra la integración institucional de las relaciones de poder.

Tres observaciones deben hacerse a propósito de estas representaciones. La primera es el sentido y función que se le otorga a los *sociogramas* (inscripciones sociales retóricas en la superficie del texto) del mundo proletario. La segunda, la dirección de estos enunciados; la tercera, la perspectiva de oposición que proyecta una imagen de la sociedad que obliga a revisar seriamente los intentos presentados como alternativa. La novedad es que en ese contexto los antiguos polos de atracción constituidos por los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones históricas pierden su atracción. De esta descomposición del gran *relato* de la Septembrina surge el problema de la legitimidad de otro saber narrativo. Resulta posible, desde el centro de esta coyuntura, encontrar hilos

conductores para recortar los temas centrales de la modernidad de Unamuno.

Si la intención de estos discursos culturales se puede asociar con una teoría moderna de la imaginación, se abre el espacio propicio para una producción literaria que configure una narrativa emancipatoria contra la moral de clase de los textos *cerrados*, finalizados por la historia. En cuanto contracultura (o poética de la negación), la modernidad finisecular ofrece también una cultura alternativa; esta formación discursiva del texto moderno es fuerza productiva abierta al desarrollo histórico. En la superficie textual las fronteras genéricas son imprecisas —artículo, ensayo, cuento, narraciones, poemas, poemas *narrativos*, literatura visionaria, la lógica del sueño (ya iniciada con el Romanticismo)—. En lo simbólico, los *sociogramas* se proyectan en *lo imaginario social* con diversos contenidos: textos revolucionarios emancipatorios, textos alternativos que concilian la libertad y el orden, y textos autoritarios que sustentan la hegemonía de lo imaginario, ligados a una fantasía ideológica defensora de las formaciones sociales (y discursivas) del pasado (Zavala, 1988, 1989). La polémica *viejos* y *jóvenes* se puede entender a la luz de confrontaciones de prácticas discursivas y de posiciones del sujeto: las diferencias en el interior de una misma producción discursiva que permiten que se hable de objetos diferentes, que se tengan opiniones opuestas y que se hagan elecciones contradictorias (adapto de Foucault, 1979, 73). Las diferencias en el interior de la España finisecular (alrededor de la guerra de los Diez Años con Cuba, la guerra hispanoamericana o el *Desastre)*, nos definen hoy el rechazo de un modelo uniforme de temporalización y las funciones que el sujeto (emisor de signos) podía ocupar en la diversidad de los discursos.

Un brevísimo recuento nos permitirá situarnos ante estos textos culturales. A partir de la revolución desmultiplicada de 1868 y la I Internacional, se desplazan con mayor precisión los saberes hegemónicos y los saberes subyugados en el campo intelectual y sus formaciones discursivas. En cuanto prácticas sociales, los discursos literarios inscriben con cierta nitidez las relaciones entre esta práctica (o prácticas) y el ejercicio del poder, entendido no exclusivamente como poder político (Estado o individuo), sino como una ramificación de fuerzas en conflicto que aspiran a la hegemonía: los *intelectuales*, en el sentido que se le confiere a este término con el caso Dreyfus; el *proletariado intelectual* —término de Bakunin difundido por Ernesto Bark que lo enlaza a la bohemia— y el *proletariado militante*, en acertado giro de Anselmo Lorenzo. La situación estratégica compleja inserta la modernidad y sus tecnologías dentro del funcionamiento de los conflictos *tradición* y *modernidad*, en su diversidad de discursos y modos de producción: noventayochistas, bohemios, modernistas, nuevos, jóvenes, anarquistas literarios, anarquistas, socialistas. En el centro de este campo cultural luchan al menos cuatro formas discursivas, desde la perspectiva de su relación con las fuentes de poder. Todas abren caminos que permiten pluralizar y diversificar los modelos y las prácticas discursivas críticas y creadoras y su modelo o antimodelo de representación y la *funcionalidad* de los artefactos u objetos culturales. En diversas condiciones, el radio surge como consecuencia de la Septembrina y su *narrativa* frustrada: una república federalista *moderna* con un sólido programa social o socializado o socialista. Las diferencias semánticas y gramaticales indican las luchas en el campo cultural, los distintos programas, los discursos críticos dominantes, los discursos

críticos conciliatorios, los discursos críticos emancipatorios (Zavala, 1989).

Este fin de siglo hispánico se entiende a la luz de las ideologías políticas de los liberales-radicales (de izquierda), de los sectores social-demócratas que constituyeron los intelectuales de los sectores medios (lo que Gramsci llama *intelectuales orgánicos*) y de la final derrota política de los sectores anarquistas y socialistas después de su emergencia durante el 68 y la I Internacional. Es decir, estas formaciones sociales refractan la pugna por la hegemonía cultural como expresión del poder político y económico o, por el contrario, la independencia del poder cultural respecto al poder político. Las batallas en torno a las leyes de imprenta, la represión cultural (y obrera), el control de la enseñanza laica (caso Ferrer, la expulsión de catedráticos, el krausismo, la Institución Libre), el desarrollo de la prensa, las editoriales, los centros culturales, las discusiones en torno a la funcionalidad del arte, entre tantos fenómenos a analizar, permiten describir la íntima correlación entre poder económico, político y cultural. Podemos hoy día fijar las varias prácticas discursivas que se disputan el campo cultural, gracias a las precisiones de Lotman sobre la semiótica de la cultura, las de Foucault y otros teóricos del discurso, y la discusión en torno a la *modernidad* como proyecto inacabado o cultura del agotamiento.

Digamos, para ser breves, que entre los componentes del campo cultural figuran el discurso crítico que sustenta los valores y los códigos ideológicos del grupo cultural dominante (no necesariamente el grupo político o económico dominante), los discursos desplazados, los marginales y los censurados o silenciados. Sirvan de ejemplos selectivos, las diversas descodificaciones ideológicas de Galdós, Clarín, Valera, por parte de algunos escritores de fin de siglo, el discurso

hegemónico de Clarín frente a los *jóvenes* (Azorín, Darío), el repudio de los *modernistas* y la bohemia literaria, a su vez las alianzas entre estos últimos y el *grupo Germinal* (Ernesto Bark, Alejandro Sawa). Esta necesidad de legitimación explica las relaciones literarias a partir de revistas radicales (*Alma Española, La Anarquía Literaria, Electra, Don Quijote*), las amistades personales (Valle, Darío, Sawa, Juan Ramón), las alianzas hegemónicas entre los intelectuales liberales-burgueses y el socialismo y el anarquismo, entre otras formaciones discursivas en esos seis lustros de historia.

La narrativa emancipadora antimilitarista, antiimperialista y republicana y (demócrata) socialista (aun en sus divergencias) se levanta contra lo que antes he llamado la *imaginación totalitaria* y el *texto imperialista*. En particular, el proyecto colectivo de esta modernidad finisecular —y es quizá lo más vigente del proyecto— fue la lucha contra la homogeneización de lo *imaginario social* y contra los textos culturales que reproducían las imágenes y representaciones de las mitologías de una España imperial monolítica. Se legitima un nuevo proyecto histórico y sus nuevos lenguajes y textos culturales, al mismo tiempo que se reelabora la *memoria colectiva*, en un intento de recuperación de los proyectos emancipatorios del pasado y de análisis crítico de aquellas formaciones históricas y las condiciones de ejercicio de su función enunciativa, ley de representación del lenguaje hasta ahora dominante.

Las lecturas críticas del pasado (Ganivet, Sawa, Unamuno) intentan reconocer y poner al descubierto (desenmascarar) las invenciones retóricas —tradición, casticismo, español, imperio, religión, Iglesia, Estado— y su historia de concreciones, y la función de control y dominio que estas retóricas habían desempeñado en sus diversas etapas. Plantean cómo aquel

gran *relato* había perdido su credibilidad y cómo sus tropos y sus tecnologías habían alterado las representaciones culturales, las epistemologías, las relaciones de producción e, incluso, las estructuras de deseo. Los textos modernistas (en el sentido que he expuesto) están animados por el poder restaurador de una práctica enunciativa cuyo proyecto es un relato de emancipación colectiva y personal; restaurar la libertad contra los poderes coercitivos que habían intentado convertir los sujetos sociales en objetos y referentes pasivos como parte de un proceso de control y dominio de las diferencias o heterogeneidades. Sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación, el proyecto de esta metanarrativa modernista finisecular es el esfuerzo por redimir y emancipar al sujeto de la historia. La fe en el progreso y la igualdad social entendidos como proceso histórico y despojado de referencias metahistóricas y providenciales se identifica con lo moderno; el proyecto que a menudo se llama *ilusiones burguesas*.

Los textos culturales refractan estas contradicciones en relaciones dialógicas de interacciones y oposiciones de distintos puntos de vista, de existencias y *voces* simultáneas, en contradicción y oposición. Esta dialogía de espacios simultáneos se inscribe en coexistencia de enunciados ambiguos, de verdades y responsabilidades colectivas, de posiciones semánticas en conflicto. El texto cultural se multiplica en disonancias de oposiciones semánticas de *voces*, que la práctica textual incorpora e inscribe. Unamuno, en particular, dramatiza (y problematiza) desde los inicios de su producción textual estas contradicciones y estas lecturas *desconstructivas* de los discursos del pasado. Desretoriza los discursos demarcando amplios espacios de autorrepresentación (el texto y sus imágenes y contraimágenes), y parte de unas teorías textuales que

elaboran una nueva hermenéutica, en amplios ciclos de escritura, reescritura, génesis textual, traducción o translingüística. Sobre todo un discurso crítico que se caracteriza por intercambios de voces y de sujetos encaminados a cambiar el texto de la historia y a subvertir las temporalidades históricas. Su genética discursiva es coyuntural (crisis de fin de siglo), hecho que permite describir esta enunciación histórica y enunciación discursiva e intentar precisar su modo de inscripción ideológica en el lenguaje: este espacio de dispersión conduce a una fantasía ideológica encaminada a transformar la sintaxis de la historia. El discurso convierte las ideas (ideologías) propiamente dichas en objeto de representación.

Unamuno cuestiona y problematiza el sujeto y el sujeto literario, en orientación hacia otras *voces*; existe pues una relación íntima entre la posición filosófica y las estructuras y formas discursivas. A partir de esta postura crítica parece evidente que su escritura (o producción discursiva) significa formas de creación del ser, de cuidado del yo. Su énfasis en las relaciones entre yo/tú subrayan la importancia del diálogo, no solamente en la formación del yo, sino como estructura literaria que permite la interacción entre los distintos polos de la conciencia. Estamos en el terreno puro de la dialogía; el discurso de Bajtin permitirá extraer el contenido y significado potencial de los textos unamunianos; los vacíos y los silencios que dejó abiertos, los trazos sin terminar, parte sustancial de una concepción abierta y *profética* de la obra literaria, si entendemos por este término no un final en el futuro, sino aquella que revela la apertura e inconclusión del presente.

Estas condiciones de producción y su intercambio de voces internas y externas se perciben en Unamuno como toma de conciencia a partir de seis amplios (y

complementarios) temas, que inscriben en su discurso una evaluación social: 1) desconstrucción y desmitificación del Estado; 2) ideología anticolonialista, anti-militarista y anti-imperialista; 3) teoría de la organización política social-democrática; 4) decanonización de las ideas (formaciones sociales-discursivas) heredadas; 5) evaluación crítica del dominio de lo moral; 6) polémica contra las retóricas y los tropos (representaciones, tecnologías, lenguajes) del pasado. Aspira así, no sólo a transformar el texto de la historia, sino a proyectar nuevas *memorias colectivas*, un nuevo *inconsciente político* (por emplear la acertada frase de Fredric Jameson, 1981), o un espacio político *subterráneo* (en palabras de Voloshinov/Bajtin) abierto al futuro. Su posición de sujeto es interrogante, y un análisis de sus enunciados nos define las formas sistemáticas del empleo de la reactivación del signo, la ironía (la así llamada *ironía romántica*) y la crisis de los mecanismos que aseguran la producción de emisores y de receptores en el interior mismo del lenguaje. Son indicaciones sagaces para crear la *sospecha* del locutor, que debe analizar los *vacíos* o *blancos* y contradicciones de los enunciados en amplia orquestación de voces, en una producción textual que se autoanaliza en amplias espirales.

Comencé por mencionar tres metáforas epistemológicas; el empleo del signo como principio de *modernidad*. El mundo simbólico le ofrece taxonomías, asegura la salvación, el acceso al misterio; ante este universo semiótico cerrado, Unamuno produce su universo de *signos*, de confusiones (de nieblas), de signos reversibles de la diferencia y de la identidad. En desplazamiento, los símbolos —como el espejo— se multiplican, se repiten al infinito. El espejo desliza los sentidos, es el pasaje de la proliferación de elementos que contribuyen a nuevas formas de oculta-

miento donde los referentes se invierten. El espejo se anula semióticamente y pasa a ser un símbolo: una ficción, una imagen de sí mismo, un simulacro. «Todo es espejo»; los signos se desplazan y recorren toda su obra, intercambiando funciones. Semejante, pero no idéntico, a *El Aleph* borgiano, el espejo incluye otro espejo; se vuelve especular ante su propio reflejo. Así el sujeto, el discurso, el mundo, la cultura, son universos semióticos cifrados: mirarse en el espejo representa entrar en el espejo, recorrer los sujetos en su reversibilidad absoluta. Este movimiento no se reduce a generar signos sino a ser signo; el ser es su propio lenguaje.

El signo hermenéutico del espejo pone al descubierto en Unamuno una crisis de la representación mimética, de lo especular/reproductor como modelo cognitivo, lo que Rodolphe Gasché describe como «la mancha en el espejo».[1] Si la tradición filosófica se ha conceptualizado en términos de una operación óptica, la autoconciencia designa la acción reproductora del espejo, a la vez que la especularidad del propio espejo, proceso que induce al espejo a verse a sí mismo (17). Para Gadamer (1975), aunque la imagen especular carece de ser propio, es una *apariencia* en que la propia visión se percibe como imagen. La visión especular se identifica con el pensamiento dialéctico porque establece la diferencia entre sujeto e imagen y los unifica a partir de la identidad y la no-identidad. En Unamuno la imagen especular se subvierte en un signo de *otredad*, no sólo la alteridad psicológica, anticipando así un punto de vista crítico contra las actuales teorías psicoanalíticas de la identidad de algunos filósofos de la deconstrucción, concepción que lo acerca a algunos elementos de la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort, en particular a Adorno y su dialéctica de la negación. Al transformar el espejo en signo, Unamuno an-

tecede los argumentos de la crítica moderna de la especularidad y la teoría idealista de la identidad. No es el suyo espejo que refleje la anamorfosis, que manifiesta distorsión o desorientación —cóncavo o convexo, como el de Valle— y produzca una fractura esquizoide entre el ojo y la mirada, lo que Merleau-Ponty llama *la folie du voir* (Buci-Glucksmann, 1986). Su espejo resiste la visión panóptica cristiana (Dios como una mirada totalizadora). El signo unamuniano se resiste y levanta la sospecha contra las teorías de la identidad como entretejidos solipsísticos; todo es espejo, porque el sujeto es plural, con posiciones de sujeto múltiples; los notorios varios *yos* de su terminología hermenéutica. El espejo hace surgir la apariencia, el simulacro; el verse dentro de uno mismo equivale a un exterior que no abarca la totalidad. El espejo sólo ofrece material para la objetivación propia; se está frente al espejo pero no dentro de él (nos recuerda Bajtin, *Estética*, 1985, 36-37). Éstas son las diferencias entre el exterior y el interior —el propio cuerpo y el cuerpo del *otro*— que se pueden dar en el contexto cerrado y concreto, como relación irreversible, o bien como diversificación infinita. El lenguaje tiene también esta dimensión: el diálogo como proceso de conocimiento, nudo central de una concepción antiautoritaria del lenguaje, base de la teoría crítica de Gadamer y Habermas hoy día.[2] La unamuniana se acerca más al modelo de comunicación de Bajtin o de Martin Buber.

El desarrollo de una teoría antiespecular está ligada, pues, a una concepción anticoercitiva de la palabra y a una organización autoritaria del sujeto y de la textualidad: no es sólo la *muerte del autor*, sino la incorporación de las posiciones del sujeto, del *héroe* (personaje). La crisis de la autoría supone la crisis del personaje y del texto monológico; ninguno se resiste

a ser concluido, todos rechazan el privilegio de la palabra definitiva. Ésta es la marcada diferencia entre la representación de los protagonistas/antagonistas unamunianos; se acercan y se alejan, luchan entre sí en divergencias marcadas sin triunfos. Unamuno pone en suspenso las unidades admitidas en decidida búsqueda de las discontinuidades, atrayéndolas luego y conservándolas en su pura dispersión. Nada es explícito, y desde el interior de los discursos evita fijar los límites, estableciendo correlaciones y coexistencias entre lo que se afirma y se excluye. Los enunciados formulan con regular insistencia que siempre se puede decir otra cosa porque nada tiene una unidad cierta ni unidad homogénea. El problema infalible es qué se quería decir en lo que se enuncia y por qué se dijo; el enunciado queda en suspenso.

Si autor y personaje carecen de funciones conclusivas, se debe sobre todo a una particular teoría del lenguaje. Es singular la relación del signo con el lenguaje: cierto número de signos refieren el sujeto a la estructura significante del lenguaje. Éste está siempre poblado por lo otro, lo lejano, lo distante, en dobladuras irónicas: como Tulio Montalbán y Julio Macedo, o Cosme y Damián, o Caín y Abel. El lenguaje irónico «divide el sujeto en una entidad empírica que existe en estado de inautenticidad y autenticidad» —en palabras de Paul de Man (1969, 1978)—, también divide los objetos culturales, la escritura, las referencias librescas. La ironía se inscribe en el lenguaje en las diferencias entre la existencia empírica y la ficticia, y la resistencia a unir el sujeto representador y el sujeto representado. La inscripción semiótica de la ironía se inicia con la dialéctica entre esencia y apariencia y las estructuras binarias antitéticas de la ironía: lo oculto/lo conocido, lo continuo/lo discontinuo, la alegría/la seriedad, la reflexión/el instinto, lo relativo/lo

absoluto, la verdad/la mentira, lo comunicable/lo incomunicable, la libertad/la predestinación, la fe/la razón. El progresivo desarrollo de la *dialogía* va alejando a Unamuno de los ejes opuestos de la conciencia dividida, de lo especular, de la ironía romántica y la victoriosa liberación del yo, en la permanente superación de su limitación. La conciencia dividida (alienada) entre un adentro y un afuera, lo uno o lo otro, serían los niveles temáticos y semánticos de los semas que inscriben la dualidad (véanse las oportunas aclaraciones de Finlay [1988] sobre la ironía romántica).

Hacia 1914 estamos ya en el terreno seguro de la *dialogía*. Comenzaré con una distinción entre dialéctica hegeliana y dialogía (concepto bajtiniano). La definición más precisa aparece en *La fenomenología del espíritu* (1807), donde Hegel establece conexiones entre caminar y dialogar, dialogar con la propia sombra, y a veces con la sombra del otro que soy yo. El camino se establece siempre del yo al tú, y del tú al yo, al nosotros. El hilo conductor es que cada grado de la conciencia es en realidad algo diverso de lo que creía ser, y que el grado siguiente es la plena conciencia del contenido anterior. El proceso termina allí donde la conciencia, en la filosofía, se sabe plenamente idéntica con su propio contenido. En palabras hegelianas: «Se *présenter* soi-même comme pure abstraction de la conscience de soi consiste à se montrer comme pure négation [...] Cette présentation est la *double* opération [...] En tant qu'elle est opération de l'autre, chacun tend donc à la morte de l'autre» (Hegel, 1807, en 1987, 159). Jean Hyppolite explica que este pensamiento especulativo parte de una práctica social y un juego de relaciones humanas asimiladas, y Kojève (1947, en 1975) lo inserta en un campo de relaciones de fuerza:

> [...] cada momento es la diferencia del saber y de la verdad y es el movimiento en el curso del cual esta diferencia se suprime. [15]

Esta *supresión* es dialéctica: suprimir dialécticamente significa suprimir conservando lo suprimido, que se sublima por medio de esta supresión que conserva o esta conservación que suprime. En consecuencia, la entidad suprimida dialécticamente se anula en su aspecto contingente, pero se conserva en lo que tiene de esencial. Es decir, debe dejarle la vida y la conciencia y destruir sólo su autonomía; no debe suprimirlo sino en tanto que se le opone y actúa con él. Dicho de otra manera, lo *somete* y, según Hyppolite, se establecen una serie de jerarquías que Kojève oportunamente considera de *amo* y de *señor*. Si la dialéctica se constituye como dominio a partir de relaciones de poder, es lícito pensar que este mecanismo distingue una forma de internalización de relaciones de poder y de formaciones sociales autoritarias sustentadas por la exclusión y la no-aceptación de las diferencias. Lo cual me conduce a sugerir que el yo dialéctico semeja una suerte de lo que llamaré *panóptica interior* que regula y vigila.

Muy otro es el movimiento *dialógico* que propone Bajtin, que nos permite sugerir conexiones entre el discurso unamuniano y la estructura filosófica de sus ficciones. Conviene recordar que mientras la dialéctica somete, suprime, el dialogismo supone un diálogo con voces, que no se someten ni se suprimen, más bien coexisten simultáneamente. La primera se apoya en una metafísica basada en las oposiciones (que justificadamente Derrida deconstruye) y en leyes de identidad y soberanía. La dialogía en cambio indica una suerte de revolución permanente sin mecanismos de poder, en posiciones diferenciales que revelan si-

multáneamente dispersiones del sujeto, relaciones de enunciados (propios y ajenos) en coexistencia. Estos criterios permiten establecer diferencias, incluso oposiciones, que han escapado a la crítica (por ejemplo, Paul de Man, 1983). La dialogía no es una relación de oposiciones ni un estrato entre las diferencias mediante el cual el lenguaje y el conocimiento alcanzan una identidad conducidos por mecanismos de fuerzas, sino una interrelación simultánea de posibilidades específicas. Los conceptos no son intercambiables. El resultado del pensamiento *circular* dialógico tiene consecuencias epistemológicas ciertamente distintivas: significa una aceptación de la *pluralidad* interna, del lenguaje poblado por *lo otro*, *el otro*, vaciado por la ausencia.

El texto dialógico de Unamuno es una frontera entre dos conciencias (dos sujetos) y pone al descubierto, justamente, estos *vacíos*, estas contradicciones: ni lo uno ni lo otro, esto y aquello en intersecciones de simultaneidad. El término bajtiniano de dialogía que propongo para explicar la dinámica de la producción discursiva unamuniana permite expresar las diferencias en el interior de una misma práctica textual y de un mismo sujeto; es método privilegiado de la poética de la negación moderna que afirma y niega simultáneamente, el *sí* y el *no* de la palabra. La inscripción de la palabra dialógica debe entenderse a la luz de múltiples dimensiones y prácticas: lingüística, discursiva e ideológica. Este signo cultural de la modernidad se manifiesta a partir de diversas formaciones discursivas en Azorín, Antonio Machado, Fernando Pessoa, por ejemplo; es decir, en expresiones de heterogeneidad, pseudónimos, apócrifos y heterónimos. Desde distintas prácticas, son discursos dialógicos en el sentido específico que Bajtin le confiere en la construcción artística. La dialogía bajtiniana es interpersonal y

social; los enunciados son monológicos externamente pero «por su estructura semántica y estilística, son fundamentalmente dialógicos» (Voloshinov, «The Structure of the Utterance», 1930). Esta tensión puede conducir a la escisión del sujeto en voces contradictorias, pero «ninguna es dominante» ni excluye obedeciendo mecanismos de autoridad. En sus palabras: «Un espíritu entendido según la filosofía de Hegel, en un proceso dialéctico, no puede originar nada aparte de un monólogo filosófico» (*Dostoievski*, 45). La dialogía invita a tomar en cuenta cuanto la norma excluye y significa, en definitiva, una sedición contra la palabra autoritaria y sus normas.

En este punto cabe situar lo que propongo como rasgo diferencial entre la alteridad y la heterogeneidad; si la primera está determinada por la relación entre antinomias (hombre/mujer, tú/yo), la heterogeneidad significa una inscripción de otros enunciados con connotaciones de orden social e ideológico, como discursos sociales. Una pluralidad de sujetos, no idénticos, con sus propias entonaciones e ideologías, en pluridiscursividad simultánea del sujeto. Estas interferencias consonantes o disonantes de réplicas de cada diálogo interior se distribuyen en voces (enunciados) distintas con tonalidades diferentes. Si ésta es la estructura de la novela polifónica y del texto dialogizado, para Bajtin, representa también la arquitectura conceptual unamuniana que remite, muy directamente, al carácter plural del sujeto, protagonista y antagonista del discurso. En definitiva, el sujeto plural revela sus diversas posiciones críticas en signos excéntricos (en su sentido etimológico).

En los textos unamunianos existe siempre un *tercero* entre el yo/tú; se encuentra siempre la interacción de al menos tres partícipes o *dramatis personae*: el locutor, el receptor(a) y aquel que Voloshinov

(*Freudianism*) describe como *el héroe o tema*, que recontextualizado a partir de una teoría de la comunicación, llamaremos el *tercero*: lector implícito, locutor implícito, garante de la personalidad. Así constituida la palabra no sólo supone una relación con otro sino relaciones con terceros. La comunicación interna así concebida tiene como consecuencia una particular concepción de la *verdad*; ésta es siempre *ficción*, algo a alcanzarse, nunca totalmente captada. Desde el punto de vista de estructura literaria, este entramado caracteriza para Bajtin el discurso dialógico de la novela (*Dostoievski*, 155). Volveremos sobre este punto. Por lo pronto, parece evidente que la estructura dialógica representa el mayor acierto epistemológico unamuniano: dialogar significa dialogar con la *verdad*, siempre el *tercero*, que se erige como juez y testigo. La producción textual supone una toma de posición del ser interior, esa posibilidad inscrita entre el yo/tú y que se manifiesta sólo en la interacción con el otro, como pregunta inserta en el enunciado.[3] Todo diálogo es una pregunta/respuesta a un *tercero* (esa *presencia* o *tercero* de T.S. Eliot), porque hablar y escuchar son operaciones simultáneas. No es propiamente una presencia, sino una voz en un entrecruzamiento indefinido de posibilidades, de huellas verbales que hablan lenguajes diferentes. Se oculta y se manifiesta a la vez como un punto en una confluencia o una respuesta de constelaciones donde las frases y los significados buscan sus sentidos. Está siempre presente y siempre semioculto en lo dicho antes como posibilidad hacia el futuro; es lo que todavía no es, lo que queda abierto para lo no dicho todavía en sus transformaciones de repeticiones, olvidos, memorias, recuerdos, nacimientos. El *tercero* es para Bajtin la sustancia del lenguaje y del enunciado en la infinita continuidad de los discursos. Este conjunto finito e ilimitado de sentidos

tiene muy otra dirección en Bajtin que en el conjunto de la *différance* de Derrida, si bien en una descripción pura de esta presencia de lo *creado* guarda ciertas relaciones con el trazo (*trace*), y es cercana a la de Foucault (1969) sobre el discurso. Todas indican la búsqueda de la discontinuidad y el rechazo de las decisiones controladas y el interés por liberar el lenguaje e instaurar la polivalencia, pero se apoyan en teorías sociales diferentes (Zavala, 1987). Parten de otros discursos sobre el sujeto con finalidad distinta.

Retomando mi punto de partida, entre las prácticas discursivas que permiten localizar la emergencia de nuevas formas de subjetividad, la producción unamuniana se funda en la dialogía para poner al descubierto la pluralidad del sujeto y sus contradicciones. Creo que en Unamuno se encuentra un tipo de discurso en el que se hace un análisis de la formación misma del sujeto que se manifiesta explícitamente a través de nuevas relaciones con los lectores, que a partir de *Niebla* no pueden permitirse el lujo de ser contempladores pasivos.[4] Esta comprensión dialógica activa induce a comprender el sujeto (y el lenguaje) en lo que es y en lo que significa el momento de la oposición entre lo propio y lo ajeno, a salirse de los límites. «La dialéctica nació del diálogo para regresar al diálogo en un nivel superior (diálogo de *personas)*», escribe Bajtin (en *Estética*, 1985, 384) al enumerar las posibles consecuencias de una metodología de las ciencias humanas. Contrasta el pensamiento dialógico con el monologismo de Dilthey y de Hegel: la dialogía representa un contacto entre textos (enunciados), no un contacto mecánico de oposiciones para lograr el significado (no el sentido). Y, continúa:

> Si convertimos el diálogo en un texto parejo, esto es, eliminamos las fronteras entre las voces (los cam-

> bios de sujetos hablantes), lo cual es posible en un principio (la dialéctica monológica de Hegel), entonces el sentido profundo (infinito) desaparecerá (tocaremos el fondo, pondremos punto muerto). [384]

Resumido, el texto significa algo más que unidad (personalidad) creadora hablante (aun en sus divisiones), que garantiza la función de las demás causas para constituir y definir un enunciado. La inclusión del oyente/lector en el sistema supone nuevos contextos y la *presencia* del autor como oyente significa introducirse como voz, con su propia entonación, en un contexto potencialmente inconcluso. El texto así concebido revela la composición heterogénea del sujeto: el no-yo en simultaneidad y en contigüidad. Puede que en esta heterogeneidad sorprendamos el pensamiento unamuniano; la conciencia está habitada por *otros*, sin síntesis progresiva, mediante el movimiento circular de la dialogía, que evita la dialéctica del amo y del esclavo, para ingresar en el proceso de reconocerse a sí misma en otro, que se desdobla para llegar a ser un sí mismo. El unamuniano no es el movimiento sintético hegeliano que recupera por dominación la no-coincidencia «que contiene en sí la negatividad que la hace ser otra y, haciéndola ser otra, la hace ser sí misma», en aclaración de P. Ricoeur.[5] De este modo, la conciencia es la tierra de la vida y ante todo la verdad de la vida. Es un movimiento recurrente de lo verdadero (Hyppolite, 1947; Ricoeur, 1985); la conciencia de sí es deseo, y es un deseo en dualidad que sólo se alcanza a sí misma a través de la relación con otro deseo. Esta conciencia dual es «dialéctica teleológica», según Jean Hyppolite, que se busca a sí misma en el otro, en la alteridad del deseo.

Volvamos a la heterogeneidad unamuniana, y a la interpretación sugerida; sólo quiero complementarla.

La alteridad dialéctica supone la duplicación y supresión del otro, si bien en una alteridad renaciente que reside en la vida. La diferencia podría establecerse tomando en cuenta lo que Bajtin define como «infinitud interna», que se opone a una «cultura de los límites» (*Estética*, 170-177) y exige al *otro* como orientación valorativa de la conciencia. Esta orientación induce a penetrar en una y otra máscara, una y otra imagen, persiguiendo la infinita cadena de significantes.[6] Esta heterogeneidad reside en el interior, en el diálogo interior, espacio que Bajtin llama «ese algo interior sin final [*unfinalizable*] en el ser humano» (*Dostoievski*, 86). El discurso dialogizado representa justamente convertirse en ese *otro* para sí mismo, mirarse a sí mismo con los ojos valorativos del *otro*, en el lenguaje del *otro*. Esta práctica discursiva no dualista es central en Foucault, para quien el discurso es «una totalidad en la cual la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo pueden determinarse» (*Archeologie*, 55). El encuentro dialógico produce la heterogeneidad: el choque de *voces*, de contextos y de silencios. Como nos recuerda Bajtin, el eterno silencio de esos espacios que tanto aterraban a Pascal: la *verdad* nace de la búsqueda colectiva «en el proceso de la interacción dialógica» (*Dostoievski*, 155). La heterogeneidad de los discursos unamunianos se revela a través de la dificultad de definir su naturaleza común, que valoriza la función comunicativa de la lengua en hablantes en forzosa relación con otros participantes en la comunicación. El *otro* no es oyente pasivo, sino colectividad lingüística; el paso es de un *oyente* que *comprende* a un *otro* que toma una activa postura de respuesta, y el *oyente* se convierte en hablante en alternancias.[7]

A falta de una definición terminológica y la confusión actual sobre un punto tan importante, sugiero que la heterogeneidad presupone la existencia de

otros sujetos discursivos (en relación con el hablante), no de las duplicaciones de un hablante único. Lo que puede prestarse a confusión aquí es que hay en el signo una dualidad o dos pares de factores que pueden considerarse en cada caso como componentes de la unidad de significación. Está primero la dualidad estructural del signo establecida por Saussure (el significante y el significado); además, la dualidad intencional del signo y la cosa u objeto designado. Esta doble dualidad o doble naturaleza unívoca y equívoca del discurso se viene a insertar en la interpretación dialéctica y en la alteridad de la conciencia, en una especie de «círculo hermenéutico», que diría Ricoeur, o fenomenología de la recolección y restauración del sentido (el de creer y comprender).

Finalmente, el discurso dialógico unamuniano representa lo opuesto a los textos *finalizados* de la cultura de los límites; la crisis de la autoría corresponde a cambios de percepción en la forma en que se organizan el mundo interno y el externo.[8] Se debilita así la conclusión tranquila en el presente y en el pasado, no en el futuro social, que se libera (*Estética*, 179). El autor se queda solo, sin autoridad, sin héroes ni coro. Saquemos conclusión de todo lo dicho. El principio interno de unidad o dualidad desaparece en Unamuno porque desaparece lo que Bajtin llamaría «la paz valorativa interior», en diversas orientaciones semánticas. El ser y el héroe como totalidad de sentido van perdiendo sus fronteras bruscas de sueño sobre la vida en un diálogo interno que conlleva una polémica interior en relación mutua con otros.

Estas orientaciones semánticas unamunianas se podrían concretar en varios aspectos en la creación del héroe.[9] La arquitectura semántica corresponde a confesión, biografía, autobiografía, héroe lírico, que se corresponden con diversas fases valorativas de *otre-*

dad. El matiz autobiografía y biografía es importante porque no existen fronteras bruscas entre ambos, si bien en el segundo el héroe de una vida puede llegar a ser su narrador. Esta participación apretada es la sustancia semántica de *Paz en la guerra*, por ejemplo, y de textos posteriores, cuya exégesis histórico-filosófica se encuentra en *En torno al casticismo* (1895) y en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). En el plano semántico los valores que organizan la vida del héroe son: el deseo de gloria —aspiración a reconocerse dentro de la humanidad cultural de la historia (o de la nación)—. La personalidad se percibe valorativamente en el futuro y se rige desde el futuro, pero no en un futuro absoluto y semántico sino temporal e histórico. El amor es el segundo momento de valor: el deseo de ser amado, la comprensión, la visión y la constitución de la persona en una posible conciencia ajena. El amor deseado del otro se convierte en fuerza para mover y organizar la propia vida. Finalmente, el fabulismo valorativo de la vida que nada concluye, la narración se organiza acerca de una fábula infinita (*fábula* equivale aquí a «ficción», «contar», «narrar»). En estas valoraciones el triunfo del autor ofrece la plenitud de la totalidad en elaboraciones seguras y fundamentadas de fronteras y límites. La dialogía confunde estas fronteras en interacciones de socialidades internas.

Aludí a varios rasgos constitutivos de la modernidad unamuniana y establecí algún enlace con Foucault en lo que respecta a su noción sobre el discurso. En la realidad el problema es muy complejo. Comenzaré por trazar líneas entre *arqueología* (concepto nietzscheano) y *formación discursiva* (Foucault), con el concepto unamuniano de *intrahistoria*. Ambos están ligados al problema filosófico e histórico de *memoria* (colectiva o individual). Desde Platón a Hegel el

Erinnerung está perturbado por el poder de la memoria; Nietzsche propone en su *Genealogía de la moral* (1887) el olvido como condición de todo presente. El pasado no sostiene el presente que ya vislumbra el porvenir; precisamente la desaparición de la fluidez temporal permite que surja el presente como presente, en forma de instante y sobre el fondo del olvido. Este movimiento crea —para Nietzsche— la moral de resentimiento. Lo que me interesa subrayar es la relación entre *genealogía* y *moral* e *intrahistoria* y *casticismo*. Comencemos por la formulación de la genealogía: significa algo más que génesis; es propiamente dicha la *genética*, y el punto de vista del arqueólogo de la genealogía es crítico sobre el presente, en tanto que es el ser humano mismo que se plantea como problema. Aspira a determinar el origen y la legitimidad de una ley, de una prerrogativa, de un derecho (H. Birault, 1962): el origen de los *prejuicios morales*. La *modernidad* sería esa dimensión esencialmente ilusoria del presente que se afirma por negación del pasado y de la tradición, que se distingue del origen. Tanto tradición como modernidad enmascaran lo esencial: en cuanto principio, el presente tiene como origen un mito, lo cual significa que los mismos procesos que operaron en el pasado operan en el presente. Genealogía y filología son indisociables. Nietzsche interpela críticamente el pensamiento occidental y el desarrollo de su cultura a partir de hitos notables; es ésta la *sospecha* que introduce sobre el saber (los saberes) o, en palabras de Foucault, el alcance de sus *técnicas interpretativas*.

A partir de estrategias interpretativas de sospecha, cabe plantearse el cuestionamiento unamuniano sobre discurso, historia, mitos (mitologías), formulados en relación con el concepto totalizador de intrahistoria como *genealogía* de la historia y los usos castella-

nistas del lenguaje autoritario (de poder). Se trata de hacer de la historia un uso que la libere del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la *memoria colectiva*, para crear nuevas memorias en el inconsciente colectivo. En *lo imaginario social*, Unamuno libera la historia de identidades formuladas en el pasado, de sus saberes y de sus prácticas discursivas. Comencemos por resumir las observaciones de Foucault: las prácticas discursivas son un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio que han definido una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (1969, 73). Para Foucault la descripción histórica de los enunciados está atravesada por la oposición del interior y del exterior. Emprender la historia de lo que se ha dicho significa rehacer el trabajo de la expresión, remontarse desde los enunciados conservados al hilo del tiempo y dispersados a través del espacio, hacia ese secreto interior que los ha precedido, que se ha depositado en ellos y que en ellos se encuentra. Así se libera el núcleo de la subjetividad fundadora; subjetividad que permanece siempre en segundo término en relación con la historia manifiesta, y que encuentra «por debajo de los acontecimientos, otra historia, más seria, más secreta, más fundamental, más próxima al origen». A esa historia —continúa Foucault—...

> [...] que corre por debajo de la historia, que adelanta sin cesar a ella y recoge indefinidamente el pasado, se la puede describir muy bien [...] como la evolución de las mentalidades; se le puede conceder muy bien un estatuto filosófico en la recolección del Logos o la teleología de la razón. [205]

La técnica interpretativa de Unamuno fue precisamente analizar los enunciados de forma sistemática, como resultado de una *genealogía de la moral* de los orígenes, de las mitologías (ideologías) que someten y dominan «que moldean las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación», en palabras de Marx (en *Introducción a la crítica de la economía política*). La intrahistoria representa esa subjetividad fundadora, el secreto interior del pasado que es un presente sobre el fondo del olvido. Las *mitologías* (los mitos) de esta subjetividad fundadora están en la genealogía de lo castellano y lo castizo; incluso esta memoria es el fondo del resentimiento (término que Unamuno no emplea hasta 1936). Producción intelectual y producción material coinciden en una formación discursiva dominante (de la clase dominante), la de la *casta histórica*. La función de Unamuno es crítica.

Es fácil reconocer que en Unamuno se trata de un ejercicio diferente de la sospecha. Comenzamos ahora a asimilar el sentido positivo de su empresa, si bien todavía estamos demasiado atentos a las limitaciones que los prejuicios de su época y su lenguaje le imponen. Si nos remontamos a este fin de siglo, origen de la modernidad, encontramos allí la decisión unamuniana de considerar en primer lugar la conciencia en su conjunto como conciencia falsa. Por ahí retoma, con un registro diferente, las dudas de Marx, Nietzsche y Freud (esos tres ejercicios de la sospecha de la *verdad como mentira*, en frase de Ricoeur) sobre la conciencia, el lenguaje. Unamuno también despeja el horizonte y con los medios a su alcance propone una técnica interpretativa y un procedimiento de desmitificación. Quizá coincida en su lugar respectivo y tenga más en común que lo convencionalmente aceptado con otros maestros de la sospecha; como ellos se

ejercita en desmontar las ilusiones de la conciencia, en demarcar sus simulacros y apariencias, y apunta a una apertura de su horizonte en la integración del sentido ajeno, que amplía el propio campo de conciencia y recupera la lógica del sueño en su sentido más radical. Lo que está en cuestión es el reino de la imaginación como realidad social y como abertura. Una función creadora de la imaginación como desmitificadora, con poder reflexivo para crear nuevas memorias colectivas emancipadoras.

NOTAS

1. *The Tain in the Mirror*, 1986.

2. Véanse las sugerentes sutilezas de Kathleen Wright (1986); Jay (1988) proporciona una apretada síntesis del problema hermenéutico y su relación con la especularidad.

3. Me parece evidente que discrepo de Todorov que analiza el complejo comunicativo bajtiniano a partir del concepto de *alteridad*. Hoy por hoy varias filosofías del lenguaje se preocupan por este *tercero*, en particular Lacan, Levinas. Véanse las precisiones de Patterson (1988) que relaciona a Bajtin con algunos argumentos actuales de manera no muy convincente. Volveremos sobre la *verdad dialogizada* en Unamuno. Véase Zavala 1989*a*, 1989*b*.

4. Remito a las reflexiones de Ken Hirshkop (1985) sobre Bajtin, si bien no comparto plenamente sus puntos de vista porque reduce la dialogía a la textualidad.

5. *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1985 (1.ª ed., 1965), 408.

6. Sobre esta concepción del lenguaje, remito a Emmanuel Levinas (1981).

7. Consúltese el exhaustivo análisis crítico de Bajtin sobre el enunciado (*Estética*, 256-257). Me inclino a pensar que es necesario distinguir con precisión las diferencias epistemológicas entre *alteridad*, *heterogeneidad*. La de *heterónimos* (Pessoa) es algo más reconocible en la superficie textual. Carlos Reis me ha proporcionado un texto inédito sobre Pessoa, *Les hétéronymes de Pessoa et la théorie bakhtinienne du dialogisme*, que relaciona los heterónimos

con el discurso del postliberalismo que favorece un pluralismo tolerante.

8. Propongo una lectura de la dialogía y otros conceptos bajtinianos en varios trabajos, en particular, «Dialogía, voces, enunciados» (1988, 1989, 1989*a*).

9. Mantengo un diálogo de apoyo con Bajtin en cuanto respeto su noción de «héroe como totalidad de sentido» (*Estética*, 123-163), si bien hago adaptaciones propias.

II

PALABRA A DOS VOCES

Cuando me creáis más muerto
retemblaré en vuestras manos.
Aquí os dejo mi alma-libro [...]
Cuando vibres todo entero,
soy yo lector, que en ti vibro.

Cancionero

Mi concepción y mi sentimiento del universo
y de la vida son dualistas; veo y siento
la vida desde la muerte y pienso en las dos vidas.

«Vae vistoribus», 1913

Si la producción textual unamuniana se ligase de preferencia a algún género literario-histórico, habría que comenzar por redefinirlo, no históricamente, sino como signos de transformaciones que orientan la palabra hacia un auditorio social. Su mundo interior se adapta a las posibilidades de su expresión, a sus voces y orientaciones. Esta introspección, que va siempre del exterior al interior (como vimos), se revela en una cincuentena de años de práctica textual, que va apoyándose cada vez más en la estructura dialógica y polifonía textual para desarrollar el registro de dialogía interior.

No es posible tratar todos los problemas del discurso interior[1] de manera exhaustiva. Sobre todo si pensamos en un *corpus* de cientos de artículos, ensayos, cuentos, poemas, novelas cortas y largas, ensayos filosóficos, teatro, traducciones, que se interpenetran, integran, refutan, confirman, anticipan respuestas y

objeciones potenciales. Todo este universo dialógico resiste el monologismo y articula el lenguaje como amalgama de voces, propias y ajenas, cuyas entonaciones expresivas determinan otros significados.

La palabra ajena, a veces la propia, se inscribe en este movimiento entre el *yo* y el (los) *otro*, en gradaciones infinitas, ocultas, semiocultas y dispersas como una interacción teórica entre autor/texto/lector en relaciones coercitivas, subversivas, conflictivas, de sumisión, a veces de cooperación, simultáneas y diversas a partir de una concepción del lenguaje como performativo.[2] Si, como dijo Charles S. Peirce, «my language is the sum total of myself», el proyecto textual unamuniano, y su práctica discursiva, desde sus inicios en las postrimerías del siglo XIX (hace casi un siglo), revelan una gran capacidad de integrar voces —cambios de sujetos hablantes— a través de dos procedimientos dialógicos centrales, a los cuales limito estas páginas:

1. La palabra ajena (enunciado ajeno) asimilada, de asentimiento, renovada creativamente en nuevos contextos, bien en relación dialógica polémica o de aceptación.

2. La dialogía interior de los enunciados (discurso interior de la conciencia), que reviste las formas de la pluralidad interior, en un *yo* y un *otro* del sujeto discursivo.

En ambos casos, Unamuno pone en tela de juicio la noción de *speculum autorem*, sin voz ni dialogía ni interacción.

El esquema lingüístico para marcar el enunciado ajeno es el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre. En el primero, los conectores lógicos y lingüísticos, el mecanismo de coherencia y cohesión del discurso, se fijan a través de un sistema complejo de marcas implícitas y explícitas de cohe-

sión (sobre estos conectores Van Dijk, 1984): la sintaxis, las comillas, las cursivas que revelan las citas directas, o bien se priva el texto de todo marcador. Asistimos a la convergencia interreferencial de dos discursos. La organización literaria de los textos adquiere, a su vez, dos formas principales: un locutor pseudodramatizado en una situación dialógica ficticia (domina la segunda persona), o bien una voz más o menos dramatizada en situación monológica (en primera persona). Al agudizarse la dialogía, habrá interferencias entre ambas.

Mi objetivo ahora es plantear la práctica textual unamuniana en su doble voz —en cuanto voz ajena (en la relación mencionada) y la objetivación en su propia voz, en cambio, de sujetos hablantes, en el interior de la conciencia—. Comenzaré por el principio.

Intertextualidad de apoyo y de polémica

La biblioteca y las anotaciones y subrayados de sus libros (Valdés [1975] ha hecho un buen inventario) revelan amplios intereses, ahincada lectura e inquisición sobre las materias más dispares. De éste toma un concepto, de aquél una metáfora, del otro un método. De Pascal le interesa su contradicción permanente, de Spinoza, su búsqueda. Para completar este juego de palabra ajena asimilada, alguna afinidad enlaza *Niebla* (1914), por ejemplo (si bien no es el único texto), con *Dr. Faustus* de Marlowe y *Paradise Lost* de John Milton, autores ambos que conocía a fondo. Y no es ciertamente el panorama de ruinas y miserias, sino la borrosa imprecisión en las fronteras entre el bien y el mal, lo uno y lo otro; la verdad se representa como desdibujada, una nebulosa donde todo es posible. El infierno, para los ingleses, dista de ser un lugar

topográfico; es una condición, una posibilidad que llevamos dentro. Dos brevísimas citas nos permitirán apreciar las analogías entre los textos seiscentistas y Unamuno. En el momento sobrenatural entre Fausto y Mefistófeles, el primero advierte : «I confound hell in Elysium»; pero toca al demonio tentador ofrecer una pintura cabal de la ubicuidad de las fronteras:

> *Hell hath no limits nor is circunscribed*
> *In one self place, but where we are is hell.* [43]

Semejante lucidez comparte Milton; hemos perdido el paraíso porque el infierno está en la propia conciencia, con fronteras apenas perceptibles: «The mind is its own place, and in itself / can make a Heaven of Hell; a Hell of Heaven!» (v. 240).

Líneas tendidas en el seiscientos inglés éstas, que llegan con impulso al siglo XX. Si bien estas voces están sumergidas en Unamuno, en otros momentos el modelo aflora. Comenzaré por destacar algunos ejemplos paródicos, tomados también de *Niebla*. El *Amo ergo sum* y el *Edo, ergo sum*, que pronuncia Augusto Pérez antes de morir, parodian el famoso *dictum* cartesiano. Otras fórmulas filosóficas nos salen al paso: las mónadas de Leibniz o un verso de Bécquer o bien Hamlet, la mayoría de las veces las primeras se parodian, están en relación polémica. *Niebla*, por ejemplo, está enriquecida en lecturas de Carlyle, Giovanni Papini (F. Ynduráin, 1983, 605), y se la ha relacionado, con justicia, con Pirandello (Gillet [1956] se concentra en el personaje autónomo). El cuidadoso tratamiento de tensiones y distensiones de los *Pensées* de Pascal invade también con dramática sobriedad *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) y *La agonía del cristianismo* (1926-1931). A cada paso, se animan sus textos, con nombres, con citas que le infunden fuerza nueva.

Más decisiva aún la recepción de Kierkegaard, autor al que tradujo (Gillet, 1956; Webber, 1964). Un pasaje del diario íntimo del autor danés de julio de 1837 anuncia la chispa que se enciende en *Niebla*. El texto revela afinidades de pensamiento; del atisbo del filósofo, Unamuno hará una figura viva y concreta. Kierkegaard anota:

> El héroe de una novela estaba a punto de hacer un comentario cuando el autor le quita la palabra, por lo que aquél se enfada y dice que lo dicho es suyo, y demuestra que sólo a él le va, y que si las cosas siguen así, dejará de ser héroe.

No es la convergencia superficial de dos fenómenos fortuitos; este significativo pasaje le sirve de subtexto estilizado a Unamuno para una cadena de confrontaciones dialógicas no pensadas por Kierkegaard: diálogo interno, interior, disonancias de la voz. En Unamuno todo converge en el centro, que es el diálogo; Jano deja de tener dos rostros.

Y no es el único texto donde dialogan el danés y el español; en un trozo del *Diario de un seductor* (1843) que ha pasado inadvertido, aquél despliega el trasmundo nebuloso mediante metáforas teatrales. Por sus afinidades con reveladores conceptos unamunianos, lo transcribimos:

> Detrás del mundo en que vivimos, en un fondo lejano, hay otro mundo que guarda con el real una relación similar a la que existe entre la escena teatral y la escena de la realidad, barruntada a través del arte escénico. Mediante una sutil niebla, contemplamos aquel mundo nebuloso, más tenue, más etéreo y de calidades muy diversas a este mundo real. [185]

Unamuno se ha de complacer en la metáfora teatral y articula la metáfora de la niebla plenamente como identificadora de las esferas de representaciones del ser, en una red de afirmaciones, réplicas y dudas (Zavala, 1989*a* y 1987*b*).

Me he detenido en un caso evidente de voz ajena asimilada y transformada por medio de la estilización —Kierkegaard—, sobre el cual quiero volver, pues revela un interesantísimo resorte dialógico activo. Unamuno se complace en un juego de rechazo y aceptación, o de asimilación y de polémica, de dependencia e independencia; su diálogo con Nietzsche es un buen ejemplo. Independencia que resulta en las sustituciones y entonaciones distintas. Para volver al texto de *Niebla* y su diálogo con el *Diario de un seductor*, comencemos con la independencia genérica: el segundo es un diario, el primero un texto narrativo, cuyo rasgo fundamental es la intersección de personajes. Mientras el primero se centra en Johannes en cuanto locutor y Cordelia su interlocutora, el segundo se organiza en una red comunicativa más amplia: Augusto-Eugenia; Augusto-Rosario; Augusto-Liduvina, Augusto-Víctor Goti; Augusto-Unamuno; Eugenia-Mauricio. Sin embargo, algunos aspectos formales de las estrategias de la seducción coinciden aquí como motivos externos: en el texto de Kierkegaard, Cordelia toca el piano, cruza caminos con Juan, aparecen las miradas de reojo, la persecución, las visitas a la familia de la joven, el novio (Eduardo), la conquista de una segunda, la fugaz conquista de una cocinera, el bastón, la calle, el interior, la tía, un personaje que se llama Augusto. Todo esto y más, pues sin duda una lectura pormenorizada proporcionará otros detalles.

Pero, otros fragmentos más evidentes nos salen al paso, semiocultos en la superficie textual, asimilados y renovados. Se recordará que el Augusto Pérez una-

muniano duda si casarse con Eugenia, con la planchadora Rosario, con Liduvina (su criada fiel), con todas o con ninguna (cap. XX). Motivo semejante aparece en las indecisiones de Johannes: Sí, ciertamente está enamorado, pero...

> De este modo se puede incluso llegar a amar a muchas a la par [...] Amar a una sola es demasiado poco; amarlas a todas denota superficialidad, pero conocerse a sí mismo y amar a todas las que se pueda [...] mientras la conciencia abarca la totalidad..., ¡he ahí el placer y la vida! [267]

El enunciado toma en Unamuno otra vertiente, pues, en rigor, *Niebla* no es un texto sobre la seducción o sobre «la dialéctica real del amor» (242), como Kierkegaard define el suyo. Más bien, Unamuno se recrea en la vertiente de la libertad de elección; si para Johannes la profunda ironía del amor es que «el hombre libera, pero la mujer elige» (371), Augusto elige, en sentido profundo, su propia muerte. La experiencia amorosa en Unamuno descubre la propia sustancia del ser: su ficción. La libertad de Augusto es ante el creador. Otro fragmento de Kierkegaard nos servirá de apoyo para mostrar este diálogo de voces.

Cordelia, la mujer, es «ser para otro», sueño del hombre; Dios la ha sacado del hombre durante el sueño:

> La mujer, propiamente, despierta y nace a la vida con el primer contacto del amor; antes de este momento no ha sido más que un sueño. Sin embargo, en esta existencia soñada podemos distinguir dos estadios. El primero es aquel en que el amor la sueña, y el segundo, aquel otro en que ella sueña con el amor. [370]

Si he citado este extenso pasaje de Kierkegaard has sido sólo para mostrar de qué modo las voces se interpenetran y se separan. Cuando Cordelia (la mujer) se entrega, pierde su ser real de sueño o apariencia. Es decir, deja de ser ficción para convertirse en realidad, y pierde su misterio. El sueño y la ficción persiguen por igual a Augusto Pérez, a Víctor Goti y a Miguel de Unamuno.

Otros motivos de reflexión nos salen al paso en este diálogo entre Unamuno y Kierkegaard, que a su vez desata otra cadena dialógica, como caja de resonancias de enunciados ajenos transformados. El motivo del espejo, por ejemplo, que en este *Diario* es agente reflector de imágenes, no de existencia. Más interesante aún es la referencia al sueño que se repite dos veces; Kierkegaard enmarca el enunciado ajeno y transcribe directamente la cita del Génesis 41, 32; el sueño del Faraón, que interpreta José: «El hecho de que tu sueño se repitiera por dos veces, significa que pronto empezará a cumplirse». *Verbatim* es la práctica dialógica de Kierkegaard, asimilada y transformada en Unamuno, como memoria lejana: «No se sueña dos veces el mismo sueño» (993), le advierte Augusto a Unamuno al despedirse.

El texto de Kierkegaard se distribuye en todo un nuevo reparto de enunciaciones; en distinta gradación se incorpora el seductor en *El hermano Juan* (1929), en relación dialógica de asentimiento y polémica. Como el Juan danés, el Juan hispánico es todo apariencia (representación); el primero se define en algunas de sus acciones como «cuerpo paraestático» ([188], es decir, aparente). El pobre Juan unamuniano, personaje símbolo sobrecodificado si lo hay en la literatura hispánica desde Tirso, es pura representación. El seductor cínico de Kierkegaard es una invitación a la dialogía polémica; Johannes afirma la

seducción, pero Juan es motivo de compasión. La diferencia radica en que para Unamuno el amor es *costumbre*, en cambio, para Kierkegaard, la costumbre, el hábito, destruyen el poder de la libertad. Al margen del conocimiento contextual biográfico sobre ambos autores, los textos se encuentran justamente donde se separan.

Todas estas situaciones y motivos ocultos o semiocultos son reacciones a enunciados ajenos; Kierkegaard es sólo un nombre en este vasto repertorio de resonancias que abarca buena parte del pensamiento filosófico de Occidente (Spinoza, Kant, Hegel, Nietzsche, Marx). Pero falta explorar la palabra ajena propia, las reacciones, asimilaciones y polémicas con la propia voz.

Es un lugar común aludir a las contradicciones unamunianas, tomar los textos como afirmaciones o negaciones de un concepto o de una idea. Me reduciré a unos poquísimos ejemplos: las relaciones dialógicas entre sus propios textos, a saber, *Abel Sánchez* (1917), *El Otro* (1926), *La tía Tula* (1921) y sus artículos sobre la envidia que comienzan hacia 1900. En red dialógica interior explora la más articulada representación de *escarbar en los escondrijos del corazón*, en la herencia de Caín. La envidia psicológica, cultural, metafísica, se distribuye en red de enunciados organizados desde diversos puntos de vista y se concentra en 1917 en Joaquín Monegro y en 1926 en *El Otro* con diverso significado. La dialogía se percibe en el capítulo XXI de *Abel Sánchez*:

> Pues en la soledad jamás lograba estar solo, sino que siempre allí el otro. ¡El otro! Llegó a sorprenderse en diálogo con él, tramando lo que el otro le decía.

El Otro, dividido externamente se une en el drama; en germen están en *Abel Sánchez* los mellizos que se odian (Zavala, 1963, 92-95). En *La tía Tula*, el prólogo aclara las relaciones implícitas entre novela y drama: «En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, donde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos; sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín».

Temas recurrentes se ha llamado a este proceso de doble semiosis lectora, cuyo objetivo es la búsqueda de una coherencia interior, de expresar de la manera más precisa un mismo y único problema, estableciendo límites y poniendo siempre en cuestión el gran postulado interpretativo. La suya es una tarea consciente que no le permite ningún recorte *a priori* en esta coherencia, que sólo le supone agregar elecciones teóricas a su texto único, con repeticiones infinitas de conceptos y temas. Sus huellas verbales nos hablan de un entrecruzamiento infinito de lenguajes diferentes en innumerables rastros y trazos.

El texto, extensión de la memoria y de la imaginación, es a manera de laberinto circular para afirmar la libertad de seguir pensando el pensamiento inicial. Tenemos muchos ejemplos: *Sombras de sueño* (1926) y la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920); *La tía Tula* en sus enlaces que se rozan con *El marqués de Lumbría* y *Dos madres* (1920); *Niebla* y el prólogo, tan memorable, del *Cancionero*, clave de esa voz que busca el diálogo entre el yo y el tú, muchas veces diálogo interno del mismo sujeto. Los pronombres permiten describir una sucesión de acontecimientos como la manifestación de un principio organizador que se bifurca, se pluraliza en fenómenos simultáneos o sucesivos.

Más de una vez alude a la continuidad intencional,

darse vuelta, releer de continuo, relecturas deconstructivas de sus propios textos. Las relaciones y deconstrucciones saltan a la vista: *En torno al casticismo* y los conceptos de intrahistoria, los problemas endémicos de envidia, de cainismo, de acedía, la formación autoritaria del casticismo, hilos conductores de muchos ensayos y obras de ficción. Otras cadenas dialógicas nos salen al paso: *Paz en la guerra* en diálogo con *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908); *Soledad*, el ensayo (1905) y el texto teatral (1921); *La agonía del cristianismo* (1927) en dialogía polémica de refutaciones y acuerdos con *El sentimiento* y *Cómo se hace una novela* (1926). Un comentario suyo en el prólogo a *La agonía* merece recordarse:

> Esta obrita reproduce, en forma más concreta [...], mucho de lo que había expuesto en mi obra *El sentimiento trágico de la vida*. Y aún me queda darle más vueltas y darme más vueltas yo. [E II, pról.]

Aquí un ensayo, allá un cuento, otra vez un texto teatral, o bien en narrativa, en prosas o versos, reaparecen, desaparecen, se buscan las mismas ideas, motivos, personajes, situaciones. Todo vuelve, se retoma, se problematiza desde otro punto de vista, se afirma, se niega, se vuelve a afirmar. Aquí se alimenta de Nietzsche, allá lo llama *pobre filósofo*, en cadena ininterrumpida de nombres, erudiciones, inquisiciones, nunca taxonómicas ni fijas. Véanse a esta luz sus legibilidades de los Cristos españoles, que culminan con *El Cristo de Velázquez* (1920). Otros motivos y contramotivos nos salen al paso: el tema de la *soledad* y el *otro* en prosas y poesías, valga como ejemplo selectivo el poema 1.302 del *Cancionero*, el drama *El otro*, las novelas que integran *El espejo de la muerte* (1913) y sus comentarios y metacomentarios en torno al ateís-

mo, la fe, en sonetos, ficciones. El texto nunca es *monumento*, sino diálogo ininterrumpido de voces. Podríamos pensar en relaciones de voces *monodialógicas* o *autodialógicas*; en todo caso, diálogos consigo mismo, con sus voces, en contradicción siempre.

Podríamos multiplicar los ejemplos; como extremos valga mencionar al personaje de Don Juan, estúpido fanfarrón hacia 1907 y que en 1915 (después de *Niebla*) descubre desde otra perspectiva. Recordemos, al pasar, en este repertorio, sus lecturas de Don Quijote, Calderón, santa Teresa, Darío, Galdós, Nietzsche, Marx, en intercambios de dependencias e interdependencias, siempre en diálogo que desemboca en dialogía o principio de absoluta exterioridad entre las voces (que Todorov [1984, 99-100] califica de alteridad en su análisis de Bajtin, reduciendo el término a referencias psicoanalíticas).

El mundo textual unamuniano se basa en estas estrategias como dinámica interna, siempre renovada y generada, cuya actividad central es la lectura. La suya es una literatura libresca, que se apoya para su negación o afirmación en otros textos; sería, en la percepción de Genette (1982), literatura *hipertextual*, en *segundo grado*, en una negación de la práctica cultural monoestilística. Tiene el mérito específico de reinstaurar los textos anteriores (incluyendo los propios) en un nuevo circuito de sentidos. La suya es una literatura de transfusión perpetua (o percusión transtextual) en una inacabada circulación de textos y voces, procedimiento grato a Borges, adicto a lecturas e inquisiciones. El proceso comunicativo se abre en una red de amplios intertextos y subtextos que se (re-con)textualizan al penetrar en otros mundos de enunciados. Las estructuras textuales unamunianas recodifican todo un universo cultural —mitos, personajes de ficción, conceptos filosóficos, escritores clásicos, mo-

dernos, contemporáneos—, en un complejo juego intersemiótico, que reproduce, ciertamente, el circuito comunicativo, en cadena de locutores e interlocutores reales y textuales.

A menudo, el autor (a Unamuno me refiero) se vale de la estrategia de la confesión textual, que simula el pacto autobiográfico en suplemento: un extenso monólogo dialogizado entre las voces del yo real, el que se representa, el ex futuro y el que quiere ser se inscriben entre el silencio de la página y el acto de escribir. *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) nos ofrece una coreografía de estas voces y sus representaciones. En circuitos concéntricos, a menudo discontinuos, los enunciados propios y los ajenos aparecen, reaparecen y desaparecen en la superficie, donde la palabra, el lenguaje, se lanza contra las categorías, los universales, lo programático, lo estático e inerte, en una red de envíos y voces. El conjunto expresa diversos puntos de vista en una virtuosa poliglosia, un coro de lenguas y lenguajes que le va revelando al lector las formas de reconocer las diferencias entre el lenguaje de persuasión externo y el interno. A través de estas voces Unamuno va buscando y creándose una individualidad.

Su práctica textual le revela al lector el milagro de su mundo dialogizado, de su pluralidad, en la medida en que va rechazando toda voz de autoridad —clase, religión, grupo, país, tradiciones, mitos oficiales— para afinar y reproducir la voz propia, como contenido auténtico, consciente. Esta lógica genera importantes consecuencias, pues lo que el lector percibe son las formas sutiles que adquiere el tipo de oposiciones estructurales binarias que hemos mencionado; la fascinación inversa por el *no*, cuando se afirma el *sí*. Esta antítesis juega a la alternativa siempre, a la sombra de otras voces, con valor de *boomerang*. La afirmación ayer es negación hoy: sirvan de ejemplo sus legibilida-

des del *Quijote*, hasta construir su propia *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), considerada por Genette como un ejemplo clásico del hipertexto serio (372) o hipotexto que revela la dificultad de una transformación puramente semántica; el hipotexto introduce necesariamente una transformación pragmática (372-373). Cabe mencionar las nuevas construcciones y transformaciones unamunianas de Don Juan, Fedra, los architextos genéricos en la narrativa, el ensayo, la poesía, los ecos de frases, de fragmentos, de léxico de sus lecturas, como alusiones vagas, interferencias, en una compleja red que incluye toda la gama taxonómica que Genette incluye como aspectos de la *transtextualidad* («Tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» [7]). A saber: *intertextualidad, paratextualidad* (título, subtítulo, prólogos, epílogos, epígrafes, ilustraciones), *metatextualidad* (relación de comentario que une un texto con otro, sin citarlo necesariamente, la relación *crítica*), *architextualidad* (relación que articula una mención paratextual: novela, poesía, ensayo) e *hipertexto* (toda relación que une un texto con otro anterior, que es algo más que comentario, es más bien una transformación).

Todas estas permutaciones textuales muestran el lenguaje con movimientos en espiral, en polémica con todas las formas conocidas de textualidad, en múltiples y variadas relaciones contextuales con la architextualidad. Esta frontera está implícita en Unamuno desde el principio de su producción: novela *ovípara/vivípera, nivola, druma, monodiálogo, soliloquio, conversación*. Enunciados todos susceptibles a nuevas enunciaciones. No son géneros literarios históricos propiamente dichos los que Unamuno emplea, sino géneros de discurso, tendencias o posibilidades de discurso literario que puedan expresar el papel del *otro*, de lo *otro*, en la comunicación discursiva interna. Obedecen

a un género interno (volveré sobre ello) que proporciona la posibilidad de versiones infinitas sobre un mismo problema, intentando agotar su contenido reproduciendo su forma.

Dialogía interior

Bajo el signo de esta lógica de la representación, es decir, del redoblamiento del objeto, un mismo propósito invade toda discursividad. En Unamuno, el diálogo que desata la dialogía se encuentra en el centro de una ruptura con los géneros históricos. La búsqueda de diálogo es una especie de potencialización de dicho corte (lo que Lucien Dällenbach llama *Le récit spéculaire* [1977]). Esto plantea un grave problema de método que se nos ha presentado en las interpretaciones literarias de Unamuno hasta la fecha. Sugiero que es preciso analizar su producción textual desde los supuestos de una *re-escritura* (en los mismos términos, por ejemplo, que la postcrítica estudia a Borges, a quien ciertamente antecede), que produce y reproduce dobles horizontes, dobles voces: una negatividad amenazada siempre por la forma misma de lo que ella niega. No es un juego libresco: es un método. Sólo en el espejo de su producción textual, bajo el doble principio de acumulación de legibilidades indefinidas y continuidad sin síntesis, puede el *yo* (la conciencia) reflejarse para él en su multiplicidad como momento privilegiado de la verdad. Sin esta reflexión gigantesca caería en la perspectiva racional de una estructura unitaria, de una idealidad reductora de todas las formaciones sociales, incluso su propia conciencia.

De allí que sea importante comenzar por esa pluralidad; parafraseando a Althusser en su lectura de Marx, en el presente de su producción textual (doble

semiosis de lectura y escritura), Unamuno crea su conciencia de sí, el propio movimiento es en acto su propia autocrítica. La retrospección del presente sobre el pasado es conocimiento, y se advierte el predominio epistemológico del presente sobre el pasado. El intercambio de signos internos es una estructura operativa que se refuerza y se alimenta de las pulsiones que se contradicen. El recorrido lleva a situar el yo en dos planos, o bien al margen de lo real, en la ficción, en lo imaginario, o sobre la memoria real, en la historia. Comencemos con el movimiento que domina el discurso.

Unamuno, heterodoxo del filo del siglo, inserta la contradicción permanente como método filosófico y moral de acción. La suya es una *fe* (como verdad o *tercero dialógico*) activista que determina con nitidez la división, el conflicto, como hemos visto, contraria a la dialéctica con síntesis. Pero distingamos este método en su lucha activa contra las seducciones de la lógica racional. El papel desempeñado por el impulso dialéctico como formación discursiva previa es fundamental; me limito ahora a considerar sólo la contribución trazada por el tiempo.

El camino del cual arranca el movimiento dialéctico se basa en los principios de totalidad, devenir, contradicción y variación cualitativa (Barbu, 1947; Sandor, 1947). En Occidente, cobra impulso a partir de los trazos de Heráclito, acumula y combina esfuerzos con Kant, se encrespa la ola dialéctica con el idealismo alemán y francés del siglo XIX, y Hegel se coloca de un salto en el corazón del asunto. Este discurso lanza al espíritu por la aventura del yo y de la metafísica, del sujeto, de la idea. En contraste, Marx, dialéctico también, se opone en frío a estos discursos y en el prólogo al *Capital* reconoce su deuda con Hegel y suministra pormenores y detalles para distinguir su

orientación materialista (Sandor, 1946; Hyppolite, 1955; Gurvitch, 1962). Esta práctica textual se llamaría hoy deconstructiva, y en una nueva combinatoria (como corresponde a la etapa de la modernidad del sujeto social), Marx provoca relaciones hasta antes desconocidas y nos hace vislumbrar aspectos inéditos de la realidad a partir de sus prácticas de *la sospecha* (Lukács, 1967). El pensamiento dialéctico, cuyo paradigma es Hegel, se ha concretizado como sistema casi unívoco de método filosófico —en la acepción que le da Ingarden al término de «realización de la obra a partir del acto de lectura»—. Sin embargo, la marcha de la historia de la filosofía da cuenta de multiplicidad de métodos antidialécticos, o bien de aquellos que practican la contradicción permanente. Pascal agudizará esta tensión y su huella se puede rastrear en Unamuno. No menos significativo Pierre-Joseph Proudhon, con su dialéctica negativa, sostenida por un sistema de contradicciones permanente, relaciones antinómicas y antagónicas que él llama «dinámica de las contradicciones» (Gurvitch, 1962; Aubert, 1967). Otros graves escritores ejercitan su pluma hostil contra el pensamiento dialéctico y hegeliano, entre los que figuran Soren Kierkegaard y Nietzsche (De Feo, 1965; Deleuze, 1967; Klossovsky, 1969). Y en la literatura valga destacar —y me apoyo en la autoridad de Bajtin— a Dostoievski.

Esta tempestad que viene de lejos le llega a Unamuno en su doble sistema de apoyo y polémica. Tenemos plenos motivos para suponer en Unamuno un conocimiento a fondo del movimiento hegeliano, desde Hegel hasta Stirner, y del nihilismo nietzscheano, cuya repercusión en suelo español ha trabajado Sobejano (1967). Pero los conocimientos de Unamuno no se valoran sólo por las citas y entrecomillados que utiliza, ni según la relación de su biblioteca, sino a partir

de las direcciones apologéticas o polémicas de su obra. No entenderemos bien el conjunto de su pensamiento si no percibimos el blanco de sus principales conceptos. Los temas hegelianos y nietzscheanos están presentes como el enemigo que combate. Unamuno denuncia sin cesar el carácter teológico de la filosofía, la capacidad de ésta para desembocar en los fantasmas o ficciones de lo humano. Nietzsche desempeña el papel de reactivo polémico en todo este entramado. No hay compromiso posible entre Unamuno y esta filosofía, y se propone denunciar que lo trágico designe la forma estética de la alegría o la forma absoluta del pesimismo. La afirmación de la multiplicidad es su postulado especulativo, así como el sentimiento trágico es el postulado práctico. Desde este mirador teórico adquiere una nueva fisonomía multitud de problemas. A la duda activa responde perfectamente, en Unamuno, su programa y práctica de la exposición filosófica. Grandeza de Unamuno por haber sabido oponer al hombre ideal y abstracto, y al superhombre, una moral de batalla que supone actuar desde el fondo mismo de la duda, aun contra sí mismo. Aunque no poseyera más que este aspecto, su filosofía sería de la mayor importancia.

Unamuno mide armas contra las convenciones institucionalizadas y consigue hacernos asomar al mundo interior, donde ya no rige la lógica simplista del vivir cotidiano. En estos mundos articulados de exaltación de la voluntad creadora, donde el hombre interno se hace lector («hácese por lo mismo autor, o sea actor» [*Cómo se hace una novela*, 1926]), narrar es vivir; hablar significa actuar. Don Quijote y Sancho, en particular, son una constante invitación a ahondarlo en su constante diálogo de interrogaciones; más aún, la interrogación es el impulso de la energía creadora para abolir la muerte.

El valor concreto de esta interrogación no es un saber indirecto, hecho de enunciados referidos e incorporados en un discurso especulativo. Los enunciados se presentan en el movimiento donde se engendran unos a otros, en distribución de papeles.

Preocupación central la suya es complacerse en el movimiento de opuestos, abarcar los dos polos, contrario a la dialéctica con síntesis. A través de estos diálogos con voces, Unamuno nos revela como auténtica y radical verdad lo uno y lo otro. Con este material construye sus respectivos mundos poéticos. La construcción poética y metafísica de sus ensayos y artículos polémicos emplea elementos afines, sólo que los envuelve con mayor o menor grado de dificultades. Si toma la palabra, no será para transmitir impersonalmente sus ideas; Unamuno organiza voces, conjuga actitudes interpretativas, en ariscos diálogos imaginarios. Nunca la trivial respuesta automática; rara vez el sacrificar los mil puntos de vista posibles. En sus cuentos y ensayos no pierde la ocasión de utilizar el mecanismo de preguntas y respuestas o el diálogo. No se consigna con fórmula insustancial a los problemas que se plantea él mismo. Unamuno nos dejará oír sus propias voces en sus ardides de guerrillero hostil a las certezas y a los absurdos del lugar común.

Muy abundantes materiales nos ofrece su producción textual para acercarnos a esta construcción dialógica; sus ensayos se suelen titular *soliloquios, conversaciones, monólogos, divagaciones*. Es la monodia vuelta sobre sí misma, que se desdobla, se interroga. Lo vemos, infatigable, persiguiendo en su soledad el diálogo para comprender el conflicto entre la fe y la duda. Comprender significa dialogar, desdoblarse en interlocutores infinitos. Diálogo y conciencia se compenetran inescindiblemente, se transfunden. El texto

escrito es la búsqueda salvadora del interlocutor, de un tú hacia quien orientar el soliloquio.

Precisamente en este punto, el diálogo polémico con Nietzsche cobra relieve. No voy a intentar formalizar todos los puntos de interferencia, sino aquellos donde se percibe más la dialogía o doble voz; especie de diálogo oculto, lleno de sutilezas muy elaboradas. El antagonismo de Unamuno rebasa los niveles de estilo (estilización, parodia) y toma las formas de dialogía interna contra el sentido.[3] Comienzo por unas observaciones de Derrida sobre el filósofo alemán (1984).

El nombre de Nietzsche designa para él el único pensador en Occidente que abordó la filosofía de la vida con su nombre, en su nombre. Puso en juego su nombre e hizo de su obra una inmensa rúbrica autobiográfica; el *Ecce Homo* compromete cuerpo y nombre. Nietzsche dice quién es, en lugar de disimularse bajo máscaras; pluraliza, por así decirlo, el nombre propio y la máscara homónima: Dionisio, Nietzsche, *Ecce Homo*, Cristo; por tanto, todo es contranombre, anticristo. Este signo, convertido en autógrafo de Estado, ha permitido —según la lúcida lectura de Derrida— que su nombre haya servido de referencia legitimadora a los ideólogos nazis (82-83). Si nos negamos a hacer una distinción absoluta entre los programas inconscientes y los programas con intención —propone—, resulta significante que la única política que se dice nietzscheana es la nazi. En *Ecce Homo*, fragmentos importantes dan a entender episodios de la gran política: el filósofo identifica su nombre con una crisis, y tan sólo a partir de sí habrá gran política. El Estado emerge como signo de un nuevo programa y el derrumbamiento de otro. Hasta aquí, Derrida.

Es fuerte la tentación de pormenorizar la relación dialógica de estilización y polémica entre Unamuno y

Nietzsche (tarea iniciada por Sobejano [1967] desde los criterios tradicionales de trazar influencias), pero me limitaré a poquísimos detalles. Para comenzar, Derrida (que obviamente desconoce a Unamuno) podría ensanchar su círculo de filósofos incluyendo a Unamuno a la par con Kierkegaard y Freud, pues al español le cabe también ese mérito de compromiso, de máscaras, de simulacro de *autobiografías*, de pactos autobiográficos, a lo largo de su práctica textual. Le cabe también una cierta carga de exhibición autorrepresentativa, reconocida por sí mismo, un vaivén entre el *yo* y el *otro* en ese instante de conciencia en que el yo gira sobre sí mismo y forma consigo un círculo plural —no doble—. Estas estrategias, con mayor o menor frecuencia y grado, acercan a Unamuno y a Nietzsche, y llegan a su cúspide en *El Otro* (1926), en diálogo con el prólogo de *Ecce Homo*, «Und so erzhäle ich mir mein Leben» (1888), donde Nietzsche entierra al muerto y le confiere inmortalidad al que sobrevive, pero aquí, es el eterno retorno el que firma. Los conceptos *ich bin beides* o *der und der* expresan la alianza entre lo dual o doble: la vida/el muerto, uno y su contrario. Abre así una doble secuencia a la experiencia: el doble (*Doppelgänger*), con accesibilidad a dos mundos aparentemente separados.

El franqueamiento de este mundo dual es justamente donde se separan Nietzsche y Unamuno, pues el *yo* y el *otro* o la dialogía interior unamuniana es eminentemente social. En esta diferencia se enuncia precisamente el sistema de dialogía polémica implícita; Unamuno no pretende emplear su nombre como política(s) para garantizar o fundar nuevas instituciones, ni estados. Mientras Nietzsche habla desde un yo, dual sí, pero eminentemente pragmático, Unamuno se acoge a la palabra como comunicación social, en una relación polémica hacia una figuración aristocrá-

tica y monológica del mundo. La tentación de la ideología franquista de monologizar su discurso e implantarlo como filosofía del Estado, fracasó rotunda y afortunadamente al invocarlo.

Sin duda que lo que fue fascinación y reactivación de Nietzsche al principio (poco más o menos hasta 1905) es luego, en la medida en que avanza su sistema dialógico, curvatura maléfica que pone fin al horizonte del sentido. No se seduce Unamuno por ser el destino de otro (país, Estado); si privilegia la posición del sujeto es porque cuestiona su unidad. No asume al sujeto como sujeto de poder, sujeto de saber, de historia; el objeto (otro) desafía al sujeto y lo remite a su posición imposible de sujeto unitario. Será la *imaginación* creadora, no la voluntad de poder, quien ponga en relación al locutor/interlocutor interno en una relación, que no es forzosamente de guerra, sino quizá también de amor, de comprensión.

Imposible unidad; no hay consuelo posible en este juego de dialogías, ni conciliaciones en el tangible y visible mundo plural interior para Unamuno. Pero entre los pliegues de esa verdad cambiante, resalta tanto más su fe en la *imaginación* en dialogía, inspirada y clarividente. Esta zona superior de la conciencia se halla, en Unamuno, a salvo de su crítica negativa a la razón mecánica; en su filosofía, la imaginación no contradice la vida. En un pasaje revelador de *Del sentimiento*, Unamuno precisa su sentido:

> Y es que ese instinto social, hijo del amor [el instinto de perpetuación], padre del lenguaje y de la razón y del mundo ideal que del amor surge, no es en el fondo otra cosa que lo que llamamos fantasía o imaginación. [...] la imaginación que lo personaliza todo, la que puesta al servicio de perpetuación, nos revela la inmortalidad del alma y a Dios. [II, 754]

La razón mata y la imaginación da vida (890): integra, totaliza. Al darnos vida sin límite, «nos lleva a confundirnos con todo».

La imaginación genera reacciones que permiten poner en tela de juicio la propia existencia (el mundo fenoménico empírico) y examinarla a otra luz. Es la fuerza que permite el cambio de escenario del mundo de la realidad al de la ficción, realizado por los yos externos e internos de forma simultánea. Estos pasos son la lógica de *Niebla* (1914) y de buena parte de su obra dramática; como juego de espejos, el doble acto de ver e imaginar, o hablar y obrar, refleja la conciencia de sí mediante combinaciones formadas por medio de la actividad del espíritu o inteligencia en el acto de reflexión. Con el trasfondo del mundo empírico, se puede cambiar de escenario. Remontándose del lenguaje a la Palabra (Logos), de lo externo a lo interno, el análisis unamuniano asciende del análisis del discurso ordinario a una afirmativa doctrina de la comunicación social y metafísica.

El ser, en tanto que reflejado por la Palabra, se refleja y se refracta al mismo tiempo. La palabra representa todo acto de comprensión y comunicación. Claro que se nos mostrará ineficaz si lo que de ella esperamos es revelar nuestro yo superficial. El diálogo es el camino indispensable hacia esa realidad profunda; con perfecto paralelismo Unamuno coincide y antecede la filosofía del lenguaje que proponen algunos semiólogos actuales: la palabra como materia semiótica de la vida interior, del discurso interior de la conciencia. En este interior se afirma plenamente el diálogo infinito; todo signo ideológico exterior, cualquiera que sea su naturaleza, se baña en los signos internos (afirmación de Bajtin, *Estética*, 57). La introspección dialógica que promulga Unamuno es indispensable para que el individuo comprenda su propio signo interior.

Esta introspección es el sentido total que da su carácter inconfundible a la expresión entera. La conciencia, en su nudo dialógico, confiere su propio sentido a cada palabra, propia y ajena, en cambio de sujetos. Voces que se separan y se buscan; nos ha dejado, en todos los sentidos, el reconocimiento de una verdad distinta a la nuestra y que nos concierne directamente: la polifonía interior.

Cuanto he sugerido anteriormente sobre las voces ajenas y las propias se articula en una transformación de cánones, de nuevas formas, de nuevos géneros. Una subversión que conduce a un replanteamiento a fondo de los lazos entre cada rúbrica —*nivola, druma*, ensayos, poesía— y el texto. Subversión que se lleva a cabo mediante desdoblamientos referenciales; una doble actividad que tiende a la separación de lo que debiera permanecer unitario. Los grados de duplicaciones y autorrepresentaciones en la práctica textual unamuniana debieran disponernos hoy día —después del Nouveau Roman, el estructuralismo y el postestructuralismo y la semiótica, por ejemplo— a comprender su escritura en acción dinámica, en su doble actividad semiótica (Ricardou, 1978, analiza esta actividad).

Los procedimientos dialógicos a los cuales me he limitado apuntan de manera concreta a una específica manera de concebir la lectura como actividad articulada con la escritura; el discurso se dispone como una metáfora de la actividad que lo constituye: la lectura que toca en el interior a la palabra y la escritura que toca, en el exterior, el silencio.

La práctica textual unamuniana se nos aparece, en esta doble semiosis, en sus migraciones de palabras, de conceptos, potenciales en un momento, articulados en otro; en reserva y operación selectiva siempre.[4] La palabra ajena y la propia revelan su rostro de alteri-

dad de subtextos retrospectivos, relecturas y reescrituras en constelaciones diferentes, retextualizadas al ser contextualizadas. La textualización de la propia autorrepresentación, de los propios actos de lectura, obedece a esta práctica discursiva. Textos —propios y ajenos— en conflicto, en dialogía nunca estacionaria o inmóvil. Su principio dialógico nos revela hoy una escritura en cadena de discursos interrumpidos, reintegrados, vueltos a interrumpir, a fragmentar, a reasimilarse en controversia y conflicto, en grados de duplicaciones y reduplicaciones de espejos internalizados. Si para Victor Hugo «*L'unité* coupée en *deux*, c'est là assurément un fait étrange» (Ricardou, 1978, 140), en Unamuno la unidad textual y la de la conciencia son actividad plural, contra la unidad y el silencio. Y, ¿por qué no?, contra la muerte.

El excepcional interés del andamiaje estructural crítico de Unamuno es la desestructuración de la falsa unidad, de la monodia, en su perspectiva clásica y racional que impone al espacio una estructura unitaria. La pluralidad en diálogo entre el *tú* y el *yo* se levanta contra el lenguaje único que desocializa, por así decirlo, la psique, la conciencia, e instala leyes supremas y códigos universales. Es lo inverso del *1984* orwelliano y de la tecnología actual, de control social, de monologismo, de neutralizar o acallar las voces para que todo el mundo participe en el juego. Allí, en el interior de la contradicción, nace la subversión; frente al mundo desocializado, Unamuno opone la palabra múltiple como respuesta (responsabilidad) incesante. Gracias a ella y a la lógica de comunicación que instituye, genera la práctica insurreccional de la palabra que interroga, que se rearticula en vueltas y contradicciones, y cuestiona el lenguaje total de la represión y se levanta contra el monopolio total de la palabra.

NOTAS

1. Sigo a Bajtin (*Dostoievski*) en sus propuestas sobre la dialogía y el sentido profundo de la *voz interior*. Por este motivo distingo entre emisor/receptor, parte del circuito comunicativo escrito, y locutor/interlocutor, voz hablada o activa al sujeto parlante. Véase también Bajtin (*Estética*), Clark y Holquist (1985), De Man (1983).

2. El término *heteroglosia* o *heterología* es el más frecuente para explicar el principio de absoluta exterioridad o alteridad entre los enunciados o voces. Si bien para Bajtin la narrativa es el ejemplo más acabado de discurso heteroglósico o polifónico, obviamente amplío esta propuesta. Sugiero, en cambio, que la dialogía (heteroglosia) es agenérica, como comprueba un análisis detallado de Unamuno. Adapto ideas de Pratt (1986) sobre actos de habla.

3. Cabe distinguir entre parodia y estilización; la primera sugiere antagonismo entre las voces (i.e. las citas de Descartes mencionadas); la estilización, en cambio, significa forzar otra intención, otro significado, a la palabra ajena. Es una voz con otro punto de vista. Ambas a nivel de estilo (Bajtin, *Problems*). Pero también, y es lo que importa subrayar, la dialogización interna puede revelar polémica oculta o abierta contra la palabra ajena. En Unamuno podemos encontrar todas estas variantes, en particular la última; todas apuntan al alto grado de polifonía de la práctica textual unamuniana, donde se combinan en sutilezas muy elaboradas todas esta estrategias.

4. Rasgo que destaca oportunamente M. Pilar Palomo (1981) al referirse con lucidez a la obra unamuniana como *texto total*. Coincido plenamente con su planteamiento.

III

NIEBLA: LA LÓGICA DEL SUEÑO

For God us also in sleep, and dreams advise.

MILTON, *Paradise Lost*
XII: 610

El alma cuando sueña es teatro,
actores y auditorio.

ADDISON

La imagen visual de la niebla no es en sí, ciertamente, un concepto filosófico, pero en Miguel de Unamuno se convierte en un complejo sistema dialógico de voces de sujetos internos. En combinatorias dinámicas y sutiles, la niebla adquiere efecto de simulaciones, simulacros, espacio donde todo se puede jugar como evidencia alternativa. En la niebla, Dios y el hombre se reconocen en intercambios: autor/personaje; realidad/ficción. Estamos ante un universo curvo, en el que no hay líneas de perspectiva que definan un principio de realidad; el mundo se nos aparece en una nebulosa de estrategias y alternancias. El paso de la imagen visual al concepto metafórico se obtiene por medio de reposiciones irónicas y paródicas, que introducen el desconcierto de las apariencias. La niebla produce el desconcierto, las desviaciones, las alucinaciones para penetrar los enigmas del orden superior y del inferior. Comenzaré por trazar la cadena de este proceso en su triple dinámica; imagen visual, metáfora intertextual y concepto metafórico, que se entrete-

jen en el texto narrativo en aceleraciones e intensificaciones.[1]

El lector perdonará mis disgresiones, vueltas y repeticiones que en vano he intentado evitar, pero la red de envíos y diálogos y voces del propio discurso unamuniano bastan para conferirle dimensión a mis propias obsesiones, que se hacen superficie como signo y entran en la circulación de los signos del texto.

Metáfora epistemológica

Permaneceríamos incomprensivos si no viéramos la niebla como el espacio de la dimensión menos y más, que causa vértigo. La niebla (del latín *nĕbŭla* > neblina, anublar, anieblar, nebuloso, hermana de *nephēlē*/nube) es aquello que no tiene representación posible porque distorsiona la distancia entre lo real y su doble. Anula la percepción clara; se entromete en ella como un cuerpo que provoca la ceguera respecto a lo que se mira. Lo otro —paisaje, persona, árbol, barco, estrella— no desaparece, pero tampoco se ve; se impregna de un valor metafórico. La niebla crea una zona de confusiones, donde las cosas están y no están; son y no son. Está hecha propiamente de la misma materia/sustancia de los sueños. La nebulosa, el nimbo, la ilusión óptica —que así y de muchas otras formas aparece en la práctica textual unamuniana desde 1886 (véase el cuento *Ver con los ojos*, OC, IX, 115-123)— es la lenta elaboración de la metáfora. Al interrumpir la percepción de lo real, la niebla abre los ojos al espíritu; rompe la distancia reflexiva y termina por alterar el orden de la identidad, despertando la alternancia, quebrando el espejismo ideal del sujeto unitario.

La percepción visual de la niebla abre paso a la

metáfora intertextual, en relecturas y reescrituras que dialogan y polemizan con otras metáforas afines. La niebla unamuniana mezcla sus aguas con Descartes, Kierkegaard, Hegel, con los movimientos de los espejos y los lentes de E.T. Hoffmann, entre tantos otros que han ensayado experimentos análogos. Las correspondencias son, en lo fundamental, temáticas. Niebla, nebulosa, neblina, ilusión óptica, espejo, son cuerpos que se interponen y despiertan un dormido punto de la conciencia, que gradualmente se percibe en su alteridad borrosa. Como en el Tlön borgiano, en la niebla las cosas propenden a borrarse y perder los detalles; se duplican.

A partir de la metáfora, es decir, del análisis de su calidad intertextual, Unamuno la integra con su propia visión, al transformarla en su concepto metafórico epistemológico; espacio, zona, estado de conciencia privilegiado para descubrir nuestra condición de mero simulacro. La metáfora —niebla— surge de la intuición de una analogía entre cosas sólo aparentemente disímiles. *Niebla* (texto narrativo), novela vivípara, nivola, es la textualidad de la trabajada y reflexionada metáfora, que invita al lector a poner en tela de juicio la percepción (en obvia polémica con el sensualismo, materialismo, positivismo), en cuestionamiento de toda autoridad. Autor, actor, público, son, en este mundo de simulaciones, voces, instancias de la palabra (logos). Penetrar la niebla supone morir como realidad y verse como ilusión. Verse en quien nos sueña y despertar del sueño. En frase borgiana: «En el sueño del hombre que soñaba, el soñado despertó» («Las ruinas circulares»).

De tal concepto (cuya más clara manifestación es la metáfora) y como fruto de un lento proceso de lecturas y relecturas, la *niebla*, lo sustantivo, surge por oposición a *res*, cosa: algo concreto, unitario y tam-

bién sustantivo (*Del sentimiento*, II, 734, donde se define el término). Tratemos de entender que la niebla se integra en un método para representar la *confusión* de la conciencia, siempre dual, siempre otra. En la introspección de esta niebla se confunde todo en lucha interna de disonancias; allí, en este interior, rige la lógica del sueño y se duplican las contradicciones.[2] El vasto fondo de esta metáfora lo destina Unamuno a representar confrontaciones de instancias discursivas, donde se practica la contradicción permanente: diálogo e interrogación siempre. Ninguna de las evocaciones es falsa, pero todas corresponden a verdades parciales y se contradicen. El pensador español mantiene la coexistencia y contradicción de los polos; todo existe en la frontera de lo *otro*. En la conciencia, lo *uno* es lo *otro*, su opuesto; siempre alternancia, la conciencia revela un yo y un tú intercambiables. No sólo dualidad, sino pluralidad de cada sujeto. En la obra de Unamuno lo uno y lo otro son inseparables. Se complace en dirigir la mirada a aquellos puntos —niebla, sueño, espejo— donde el movimiento del espíritu se separa en corrientes opuestas y los opuestos aún confunden sus aguas. El ojo, la percepción, se conoce en su duplicación e intenta en vano reducir las conversiones.

Dialogía

Me limitaré a recordar ahora un famoso capítulo de *Niebla* (1907, 1914), donde el narrador enfrenta dialógicamente la relación autor/personaje; dicho de otro modo, justificadamente enfrenta al emisor/receptor, en la radical alteridad del ser, y desencadena un contrapunto de polifonías, de divisiones del sujeto, escindido internamente. Deliberadamente todo el texto

es un juego de espejos, de incógnitas, enfrentados en una red de afirmaciones, réplicas y dudas; unos y otros se dividen en personajes contradictorios. El conflicto acosa autor y personajes en el diálogo sin fin de su propia conciencia. Los personajes centrales —Augusto Pérez, Víctor Goti y el autor Unamuno—, en cadena metonímica-filosófica, son otro, sueño del sueño, personajes, máscaras, ficciones.

En el conocido diálogo del capítulo XXXI entre Augusto y Unamuno, autor y personaje se lanzan frases provocadoras empleando ambos el discurso autoritario y dogmático para acallar el tormento espiritual. Cada cual intenta, desde su mundo, erigirse en autoridad en vano para cobrar conciencia que nadie allí es real ni superior. Si el autor aparece en el escenario, lo hace como un personaje más, como una ficción entre las otras, como un soñador que es soñado.

Si bien el texto se apoya en una riquísima vena de intertextualidad de apoyo y polémica, no es mi intención ahora hacer un análisis de la recepción de Pascal, Spinoza, Kant, Hegel, Kierkegaard o Nietzsche en Unamuno, entre tantos, sino desarrollar una lectura de las disonancias de la voz, de la confrontación dialógica de su práctica textual, centrándome en *Niebla*, texto que cae en la crítica unamuniana bajo el peso del sentido y de la referencia. Para comenzar, la estructura y la forma de la novela obedecen a una alternancia dialógica-intertextual a nivel del discurso, con una vertiente de dialogía *interna* y otra *interior*, términos que propongo para diferenciarlas.[3] Lo que se percibe de manera directa es que el autor dialoga *con* los personajes, no monologa acerca de ellos; en la esfera de los personajes, cada uno siente la voz del *otro*, puntos de vista en choque, en roce, en conflicto, en drama.

Una cadena subterránea de intertextualidades se

concentra en el capítulo XXXI mencionado. Este fondo común sirve de sostén a la elaboración de la novela, ordenándose activamente. Con lo dicho nos acercamos al nudo central; el texto ha sido considerado «the game of fiction» (Blanco Aguinaga, 1964) o «interior duplication» (Livingstone, 1941) o simplemente «autobiografías» (R. Gullón, 1964), o ejemplo de personaje autónomo (Gillet, 1967) y, más recientemente «melodrama existencial y crisis de la historia» (Serrano, 1982).

Es todo esto y algo más. La entrevista entre autor y personaje pone de manifiesto la unidad —no síntesis dialéctica— de dos polos del devenir o de ambos polos de una antítesis: nacimiento/muerte, verso/anverso, afirmación/negación, realidad/ficción, abajo/arriba, tragedia/comedia. En el momento preciso del encuentro, los contrarios Unamuno/Augusto Pérez se multiplican en narrador/personaje, realidad/ficción, ser/apariencia, y se miran, se reflejan, se conocen y se comprenden.

La crítica tradicional sostiene que Augusto Pérez es, por una parte, *alter ego* de Unamuno, o bien el anti-Unamuno, personaje esteticista, pasivo, indeciso, indolente. En suma, el ocioso burgués provinciano. No son las suyas sólo actitudes de buen burgués, sino las del ser disociado, pero disociado dentro de sí; dista mucho de ser el doble como disociación dentro de seres que son personajes, a la usanza tradicional. Augusto está disociado respecto al escritor/creador. Unamuno lo sitúa a la vez fuera y dentro del espacio textual, como lo hace consigo mismo. En él, cada palabra, cada estado, desgarra el vivo fluir de la conciencia en su diálogo infinito. Disociar es para Unamuno (se recordará) asociar y crear. Hemos de proseguir ahora con la compleja unidad entre los dos movimientos dialógicos mencionados: cada una de estas

unidades se moldea en la introspección de autor y personaje. En la arquitectura del texto cada palabra revela dos voces, dos instancias, que hemos propuesto como dialogía *interna* y dialogía *interior*, pero que las determina, a veces, la simultaneidad. En la primera, el narrador no habla *de* los personajes como si fueran objetos (*res*, cosa) o piezas simples, móviles y asociables a su voluntad. Dialoga *con* ellos introduciéndose como una máscara más en el escenario. La dialogía *interior*, a su vez, corresponde a los estados internos de los actores (y de Unamuno), es la voz del otro interior que es la propia. Son enunciados indivisibles el *yo* y el *otro*, voces que se entrelazan y se recuperan.

Los pasajes a que he aludido antes son un modelo de dialogización doble; con frases de provocador, Unamuno no se limita a confundir los planos entre el autor y la ficción, sino que recurre a la dialogía *interna* entre autor/receptor, y a la voz del *otro*, destinatario siempre. Augusto es un doble del autor, no desde un punto de vista psicológico, sino como instancia de la palabra; es su voz. Cobrar conciencia, en definitiva, es cobrar conciencia de la otra persona interna; la conciencia se transforma en un objeto de visión y de representación, manteniendo siempre su contradicción y la coexistencia de *yos* y de *otros*, como el sueño.

Unamuno nos induce a pensar que el mejor lenguaje es el diálogo, capaz de vencer las limitaciones de la expresión humana. El diálogo interno en su interrrogación constante, consigue hacernos asomar al mundo interior, donde no rige la lógica simplista del vivir cotidiano del sujeto indivisible y unitario; dentro de este universo de exaltación de la voluntad creadora, Don Quijote y Sancho son una constante invitación a renovarlo y ahondarlo en su constante diálogo. En felices momentos excepcionales se puede vencer la

naturaleza ordinaria. Lo que en rigor nos presenta Unamuno en la famosa entrevista son los detalles singulares para hacernos vislumbrar su concepción del diálogo a dos voces, el diálogo entre la palabra y el lenguaje, sin solipsismo. Pocos fragmentos más reveladores que el siguiente del capítulo XXXI, donde Unamuno (personaje y máscara entre las otras) formula su doctrina:

> Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos.

Augusto comprende la base de este desplazamiento de voces y le responde: «Y acaso los diálogos que usted forma no sean más que monólogos» (977). El texto rompe así con el viejo hábito literario del sujeto único.

De suerte que la dialogía interna desencadena la interior del personaje, de la persona, del ente de ficción, de los lectores mismos. El camino de la palabra —el logos— revela la multiplicidad, la permutación de signos internos. Sobre todo ello insiste particularmente en el famoso capítulo XXXI. Si Unamuno quiere impedir que Augusto Pérez viva, si lo ha reducido a ente de ficción, también él mismo lo es, y lo somos todos nosotros en cuanto lectores. Augusto subvierte la realidad y proyecta una galería de espejos; él morirá, pero también el creador, y los lectores todos. La realidad se duplica y abarca el misterio del mundo ilusorio:

> Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente de ficción como vosotros, *nivolesco*, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador,

> mi don Miguel, no es más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, su víctima. [982]

La verdad fundamental, sólo captada por la imaginación, legítima traductora de la conciencia, es que el soñar y el saberse sueño preocupan por igual. Ser sueño o realidad, persona o personaje, víctima o verdugo, simultáneamente; de esta manera el filósofo español logra vencer la impotencia de la razón lógica, valiéndose de la razón misma. La imaginación recorta en el espacio y en el tiempo cuadros inimitables de la vida psíquica, que la solución racional sólo alcanza a percibir confusamente.

Y ahora, un resumen del método dialógico en la superficie del texto. Se recordará que, en su despacho, le anuncian a Unamuno la visita de Augusto Pérez, que ha viajado a Salamanca después de ser abandonado y burlado por Eugenia, que poco antes de casarse se fuga con su antiguo novio. Lo induce la intención de consultarle a Unamuno si debe o no suicidarse. Don Miguel sonríe enigmáticamente; el visitante se perturba; el escritor lo tutea con el *tono autoritario* del ser superior y le niega la posibilidad de suicidio, aclarándole que de todos modos, en su capacidad y autoridad de autor, él le iba a dar muerte en el texto. El autor le afirma y confirma a Augusto su no-existencia, su realidad ficticia, producto de la fantasía de alguien. Después de algunos balbuceos, Augusto se recobra y responde con altanería que es posible que también él —Unamuno— sea ficción y pretexto para que su historia se conozca:

> No sea, mi querido don Miguel —añadió—, que sea usted, y no yo, el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto [...] No sea que usted

> no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo [...] [976]

El diálogo continúa: ambos emplean una misma palabra, *ficción*, para designar realidades sólo en apariencia diametralmente opuestas. Unamuno desoye explicaciones, súplicas y lamentos afirmando su realidad superior, su *no-ficción* frente al personaje y, finalmente, lo despide de la casa. Al irse, Augusto pronuncia estas estremecedoras palabras, intrusión del mundo fantástico en el mundo *real*:

> ¿Conque no, eh? —me dijo—. ¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá [...] ¡Dios dejará de soñarle! [...] y se morirán todos [...] [982]

Hasta aquí el conocido fragmento que resume el pensamiento artístico y filosófico de Unamuno. Momento único en el que cada cual adquiere conciencia de sí. Este diálogo de interrogantes pone de relieve un paso importantísimo en la frontera de la dialogía, de la palabra a dos voces; ninguna más real ni ficticia que la otra. (Si bien unas observaciones en torno a la puntuación hacen razonable imaginar que en 1914, fecha de la publicación de la novela, Unamuno distingue una voz y otra: las interrogaciones, exclamaciones, guiones, obedecen al plan de exhibir dos voces distintas [*me dijo, añadió*], enmarcadas, por así decirlo, para distinguir entre uno y otro, Augusto/Unamuno, entes no demasiado incompatibles con el mundo real. Este procedimiento desaparecerá en textos posteriores, cuando la realidad ceda en más de un

punto para explorar este nudo irreconciliable de alternancias y confusiones.)

En esta instancia única de encuentro entre autor y personaje, todo vive en la frontera de su contrario; el polo superior de la imagen se refleja necesariamente en el inferior. Todo diálogo produce un *otro*, que es su anverso; la verdad es también mentira, los sentimientos elevados se desarrollan en las márgenes de la bajeza; la fe sobre la duda, el ser en el parecer. Abel lleva dentro a Caín, la víctima es también verdugo. En el instante de la plenitud de conciencia de sí, surge el contrario que nos burla; se ve la cara y la cruz de todo al mismo tiempo; creador y creación son ridículos farsantes.

A partir de su encuentro, Augusto cae en el exceso y, dudando de su propia existencia, muere. No se espere que el narrador aclare el responsable de su muerte (rasgo que la crítica valora como un *misterio* [Turner, 1974]). La aclaración del misterio obedece a una nueva lectura, a una nueva posibilidad textual, cuando Augusto se le aparece en sueños a Unamuno. La situación desata la ironía en «Vida, guerra, alma e ideas» (1917), oportunidad textual que le permite reforzar la ambigüedad del encuentro. La tensión dialógica aumenta con la duda epistemológica: creer o dudar no sólo de la propia existencia sino de todas. El diálogo interno establece las tenues fronteras: Augusto Pérez «a quien maté o creí haber matado, o mejor dicho, a quien dejé morir o creí haberlo dejado muerto» (OC, IX, 881). Cabe dudar siempre y no dejarnos el consuelo en esta invitación al lector a colaborar en la creación de un mundo sin contornos cortantes que separen unas cosas de las otras. Es éste un universo que disuelve las cosas en un nimbo ondulante que las aúna para confundirlas: propiamente el portal del sueño (OC, X, 961).

Orfeo, el perro, a manera de coro griego o de mediador, ofrece una síntesis del drama final (Parker, 1967). El desenlace, si se pudiera hablar de desenlace puesto que éste es un mundo sin palabra final y conclusiva, es la conciencia de sí que adquiere cada uno de los interlocutores. Conciencia que rebasa los márgenes textuales para incorporar lectores y actores en posiciones de sujetos interrogantes. Cada nueva respuesta es un fenómeno de ruptura, de acumulación indefinida, de mutaciones, desplazamientos, transformaciones para invalidar las reglas fijas de las palabras y los conceptos. Ningún entrecruzamiento permite provocar ilusiones; ningún lector debe imaginarse, confiando en la apariencia, que ha resuelto el misterio. Orfeo instaura la *burla* de las ilusiones; es el *trazo* que establece los límites, ensanchándolos.

El autor, Unamuno, escribe a través de otro *yo*, el narrador/personaje, un discurso. El diálogo entre Unamuno y Augusto representa en realidad una posición discursiva del *yo*: una palabra en diálogo con el yo que escribe y consigo mismo. La palabra se plantea como vehículo de pensamiento, y al mismo tiempo diálogo con el lenguaje. El autor (Unamuno) y el narrador dialogan con *su* propio lenguaje y con *el* lenguaje; la estructura dialógica que se desarrolla en este texto será la exacta representación de esta naturaleza disociada. La experiencia verdadera, nacida del contacto inmediato del espíritu consigo mismo, se vuelve al punto al diálogo. Unos y otros llevan a cabo diálogos internos e interiores. De este modo, la *niebla* disocia, confunde, sin fundir unos con otros, los discursos múltiples. El discurso del autor es un discurso a propósito de otro discurso, una palabra en diálogo con otra, y *no* una palabra que explica otro discurso. No existe un tercero que unifique la confrontación de los diálogos en el interior

del texto. Unamuno lleva a sus últimas consecuencias el arte de la anfibología.

En esta perspectiva de pensamiento dialógico en movimiento cabe situar el espejo refractario de discursos de la novela. Augusto Pérez (cuyo nombre revela una dualidad tragicómica),[4] no hace otra cosa que dialogar consigo mismo al dialogar con otros. Este entramado filosófico en la superficie textual se apoya en escenas y situaciones de la vida ordinaria, con el objetivo de revelar finalmente los trazos específicos de una actitud humana cualquiera. Augusto no es un superhombre ni un sabio ni un intelectual, pero se analiza, se describe, se interroga en todas sus fases de trivialidad: al levantarse, al pasear, en el café, en la comida, en el ajedrez. En realidad, lejos de ser un superhombre nietzscheano, es un pobre hombre ridículo, un paseante. Nada se interpone entre la realidad y su conciencia, nada altera su visión interior ni sus estados internos. Sólo al sentirse como ficción, representado en la conciencia del autor/Unamuno, se percibe finalmente como sueño. En este momento, el trueque de lo unitario y lo complejo en yuxtaposiciones de sombras e imágenes, lleva al contacto inmediato con la experiencia compartida: ambos, Augusto y Unamuno, son sueños, mensaje claramente expuesto al lector/receptor.

Se equivoca el lector que busca en la novela una anécdota, un eje central; el texto carece de sujeto como eje de la representación. Esta convicción de inefable pluralidad, de ser realidad y personaje, está en la estructura misma del libro, con su entrecruzamiento de planos, autores y personajes. Veamos entrelazarse su particularidad estructural.

Estructura dialógica

El texto se abre con un prólogo de Víctor Goti, especie de narrador interior; sigue un postprólogo de Unamuno (considerado innecesario por Ribbans [1971]), enderezado a mezclar la apariencia y la realidad, el personaje y el creador. Continúan luego 36 breves y vertiginosos capítulos sobre el despertar a la conciencia del personaje Augusto Pérez, hasta su muerte/suicidio. Finalmente, una oración fúnebre de Orfeo, el perro fiel, antes de que éste también muera; huelga resaltar el propósito paródico de este actante, pues sabido es que en la tradición, la oración fúnebre viene de las personas con autoridad, que legitiman el desarrollo y desenlace de una vida. Si mi analogía es aceptable, parecería una parodia de la oración fúnebre de Marco Antonio a la muerte de César, entre tantos otros nexos intertextuales. Orfeo introduce el elemento de autoparodia, en diálogo con Nietzsche; se recordará que en *La gaya ciencia*, éste no sólo juega en aforismos con Descartes y el *yo único, centralizado* (*Sum, ergo cogito*, escribe), sino que además anota: «he puesto un nombre a mi dolor: le llamo mi perro» (166). Orfeo, mi perro, como el pájaro burlón machadiano, introduce la autorreflexión paródica. Es un resumen burlón, no frívolo.

A la manera renacentista cervantina, Unamuno intercala cuatro narraciones (textos *cercados*) sobre las faltas o excesos de la pasión amorosa, a modo de respuestas *ejemplares* a la insignificante disyuntiva del héroe: casarse con Eugenia, la maestra de piano que se encuentra por azar en la calle; casarse con Rosario, la planchadora que lo consuela en sus desventuras; casarse con otra, con las dos, con todas la mujeres o no casarse con ninguna. El tema no podría ser más trivial, si bien fue hondo motivo de reflexión para el

seductor de Kierkegaard (*Diario de un seductor*, 1843). El argumento, en Unamuno, tampoco supera la trivialidad; pero estas estructuras genéricas intercaladas revelan una forma de intertextualidad bivocal, es decir, una forma de dialogía interna. Trivial en cuanto argumento, pero este juego entre lo *uno* y lo *otro* apunta a una escondida y profunda razón. Tarea fácil, parece decirnos, seguir la inteligencia y atender sólo a uno de los ejes y elegir entre dos posibilidades. Lo difícil, que no hará nunca la razón, es abarcar los dos polos implicados el uno en el otro.

El lector sagaz vislumbrará en Augusto Pérez un personaje carente de conciencia de sí, encuadrado en la existencia ordinaria, en la niebla de la inconciencia prenatal, que se ve obligado a constituirse una personalidad. Hábitos caseros, nacidos de la comodidad que le permiten sus dos criados, favorecen un comercio superficial con la vida; pero al salir de paseo un día y encontrarse con Eugenia, se enciende en emoción y sale de su pasividad. Contratiempos y dificultades amorosas (casi me atrevo a decir que sexuales), le descubren la disociación de su realidad, su esencia como ente de ficción. En un arranque de osadía decide modificar su destino al margen del creador; en un intercambio de puntos de vista, Unamuno duda, y finalmente es el personaje quien decide su propio final y se lo comunica al autor por telegrama. Con lo dicho entramos en el diálogo entre ambos del capítulo XXXI, central en este intercambio de posiciones. No sabemos en rigor si Augusto se suicida o se muere, sí queda articulado que su muerte es voluntaria, un acto de libertad. El *Edo, ergo sum* paródico reduce a la naturaleza primaria la vida humana: muere de realidad.

Niebla presenta en síntesis completa y profunda el método filosófico unamuniano y es un paso decisivo entre el diálogo y la dialogía; no existe aquí el tiempo

histórico ni el biográfico, tiempos cronológicos normales en la narrativa (descritos por Genette [1972]), sino el tiempo del diálogo, el de crisis, de cesuras y catástrofes. La acción de la novela se centra en dos espacios —la calle y la casa—; en el primero, se articulan las crisis y las cesuras; en el segundo, las catástrofes personales, el escándalo. Dos espacios, adentro y afuera; la narración se inicia con una salida del ámbito familiar, que abre opciones; la parodia, con el héroe clásico. Es evidente:

> Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho [...] Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento suspenso y pensando: ¿Y ahora? ¿hacia dónde voy? [...] En esto pasó por la calle no un perro, sino una garrida moza, y tras sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta Augusto. [804-805]

Esta salida y este encuentro revelan algún rasgo intertextual polémico con el famoso encuentro entre Fortunata y Juanito, cuando por azar se encuentran los dos personajes realistas y, al decir del narrador: «porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no» (I, cap. III). Sin esta salida, indudablemente la nivola de Augusto Pérez sería muy otra.

Si el espacio interno revela cruce de caminos y posibles crisis, en la intimidad del hogar (útero materno, se ha dicho) irrumpen las catástrofes: allí recibe la carta de Eugenia abandonándolo y anunciándole que se escapa con su antiguo novio; en su hogar toma la decisión de suicidarse, y en su cama, rodeado de sus fieles criados, muere. Sólo en el espacio interior las

emociones adoptan sus contornos precisos en su misma inmovilidad. La importancia que se le otorga en el texto a estos espacios interiores se revela en un significativo diálogo entre Augusto y Víctor Goti (cap. XXIX), en el cual admite su índole de paseante. La existencia misma es para él un espacio abierto, de percepciones turbias y veladas; un aura hípnica rodea sus visiones. El mundo de objetos es inmaterial, leve de formas y movimientos; Augusto se envuelve en el ensueño y de espaldas a la vida, se aleja para refugiarse entre paredes contra el ruido del mundo.

En cuanto argumento y psicología, Augusto Pérez parodia en un mismo punto la fórmula calderoniana (objeto de deconstrucción en *En torno al casticismo*) y los solitarios personajes finiseculares que la crítica suele denominar como *decadentes* (Huysmans, por ejemplo). La confidencia de Augusto parodia el grandioso Segismundo calderoniano, en su famoso monólogo final:

> Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me han hecho, después de esta burla, ¡ahora sí, ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real! [971]

Extraordinario fragmento paródico, donde el lector no puede dejar de escuchar las dos voces, o la multiplicidad de voces de apoyo y de polémica: Kierkegaard en su *Diario de un seductor* le sirve ciertamente de punto de partida y simultáneamente parodia a Calderón y a Nietzsche, mofándose del *dictum* cartesia-

no: siento, luego soy. Preciso es recordar, también, la dialogía paródica valleinclanesca del mismo Calderón en tan otro sentido.

El sentimiento cómico da paso al sentimiento trágico, pues por triviales que parezcan las emociones de Augusto (que Unamuno reduce al mínimo), nos revelan que todo está contenido dentro del recinto del yo. Con el *tú*, ese interlocutor interno que encuentra, se vuelve más receptivo y se abre al mundo. En el momento preciso del diálogo citado, tanto Goti cuanto Augusto, son los polos interiores de una imagen —personajes creados—; el ridículo es aquí el ser humano. El diálogo mencionado, palabra a dos voces, es un excelente ejemplo de estilización o de intertextualidad paródica interna (tal cual la define Bajtin [*Dostoievski*, 278-286, 242-252]) en el interior mismo del texto. Goti *imita* el diálogo posterior entre Augusto y Unamuno: la voz de Goti se instala de manera irónica en este estadio transitorio y le recuerda a Augusto que somos cómicos y espectadores en el tablado de la conciencia. Antes de la acción, la palabra: «El hablar es hacer» (971), acto performativo por excelencia. Y es brevísimo el tránsito, un paso apenas y se traslada el lenguaje al acto mismo. (Hoy día llamamos a esta actividad, acto de habla o lenguaje como acto performativo.)

Pero no es todo; Goti no se conforma sólo en recordarle a Augusto en este capítulo que somos actores, ficciones (revelación que le hará Unamuno después); en las profundidades, la pura imagen que nos devuelve el interior es que éste no existe. No tenemos más interior que el que nos otorga un *lector*; algún *nivolista* oculto —le recuerda Goti— puede tomar nota taquigráfica de cuanto decimos, y es fácil que crea que no pasa nada, pues...

> El alma de un personaje de drama, de novela o de *nivola* no tiene más interior que el que le da [...] el lector. [971]

Comienza entonces el drama verdadero; dolor de no ser otro que la pura imagen.

En este juego de espejos enfrentados, se hace trizas la realidad. El diálogo de este capítulo XXIX preparatorio, en su red de réplicas y dudas, aparece otro importante componente del universo poético-filosófico unamuniano: el diálogo entre autor y lector o locutor e interlocutor, pone de manifiesto el diálogo sin fin de la conciencia. Si la realidad es la palabra, ésta es una instancia discursiva de yos hablantes que revela el diálogo del *otro* y del propio *yo*. El diálogo es el instrumento comunicante por excelencia; corresponde al lector o interlocutor llenar los vacíos del texto, despejar las incógnitas del papel, tomar la palabra y aparecer en el escenario como un personaje más, que ponga el lector algo, que se deje sugerir. Y para implicarlo, para que el lector caiga en la tentación de intervenir, el autor parte de una situación temática familiar a todos —el drama de honor del hombre burlado, o el amante cornudo de la comedia dieciochesca (tema que caricaturiza Valle-Inclán en muy otro sentido)—, y el sesgo que toma el diálogo hace trizas la burla y la risa de todo lector que no sepa ver a tiempo la seriedad. Es un juego de reversos. De escena en escena, de diálogo en diálogo, la fuerza de la metamorfosis del lenguaje poético-filosófico es tan eficaz, que todo ocurre como si el receptor viera esta situación por primera vez. Experiencia cercana a lo que T. Adorno llama «le rêve du monde où tout serait autre».

La concepción tradicional analógica del texto narrativo en la práctica de lectura desaparece en *Niebla*.

La complejidad del texto, comparada con la simplicidad de la trama, opone la polisemia del primero a la monosemia del segundo. La insignificancia del tema puede ser un argumento a favor de su grandeza intrínseca. He llamado a esta estructura *dialogía*; es decir, todo es palabra, un amplio discurso del personaje sobre sí mismo y el mundo en atisbos atroces. El narrador —Unamuno— está dentro y fuera del texto; dentro en cuanto ficción más, y fuera porque dista mucho de ser la instancia suprema que aclara la verdad única de esta compleja confrontación de discursos. La lógica de su comprensión está en el interior de la conciencia aislada; la personalidad aparece en su inconclusividad, sin solución, en el círculo en el cual está encerrada la conciencia. Augusto Pérez y Unamuno son conciencia de los otros. En la confrontación última entre ambos, la verdad sobre el *otro*, si la dice el *otro*, sería injusticia, mentira.

Unamuno recurre al método dialógico para representar la lucha de disonancias. Suponer que el diálogo entre ambos —autor y personaje— soluciona el misterio del ser, es olvidar toda la serie de cadenas y contrapuntos de contradicciones. Inútil pedirle al autor que nos las despeje, o demandarle claves simplificadoras sobre la muerte de Augusto. Tentación del lector ordenar, encasillar a este personaje en sus digresiones; su armonía brota del diálogo infinito en el cual está encerrada la conciencia: existo, no existo; soy realidad, soy idea; muero o soy inmortal. Nos cuesta aceptar estos oximorones que evaden la simetría y la verdad rotunda, y el estatismo que satisface a la razón lógica. Augusto nos contagia su propia insondable verdad de la no-coincidencia del hombre consigo mismo. En sus formas profundas, la conciencia cobra sentido total con la duda, la confusión. No en vano la advertencia que le hace Goti a Augusto, antes de que

éste partiera hacia Salamanca para enfrentarse con Unamuno; para alcanzar la instrospección, hay que corroer, dice:

> Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla. [968]

Tales ejemplos, que sería fácil multiplicar, prueban esa discordia íntima. Emblemas de esa guerra son para mí esas ficciones, ese conjunto de realidades que se oponen.

Niebla es el texto dialógico por excelencia; en balance apasionado Unamuno procura aislar e iluminar el momento clave de oposición; quiere explicar, mediante la sola razón, un hecho inexplicable. Nada aquí es neutro; todo le llega al personaje *in vivo*, para provocarlo, interrogarlo, contradecirlo, incluso mofarse de él, desatar un drama secreto. La realidad externa está llena de juegos burlones y premeditados; cuanto aparece como objeto externo es irrespetuoso, arisco. El más tenue detalle tiene el valor de disponer las trampas y los goces: los motivos del cenicero (símbolo destacado por Turner [1974]), el paraguas que se abre o no se abre; los ojos de Eugenia, su piano; la limpieza moral y física de Rosario y su olor a ropa fresca; la maternidad de Liduvina, la criada-madre; el cinismo solapado de Mauricio, novio de Eugenia. Por superficial que parezca la realidad, desata la dialogía interior, la aterradora inmensidad del abismo interior; es un reflejo exterior de los abismos, percibidos en el espejo de la pluralidad. El *speculum in aenigmata*, que en *El Otro* (1926) lleva a ver cara a cara.

Y claro que Unamuno presenta las disyunciones. Preocupación central de Augusto es la primera alter-

nativa del sí y del no, lo uno o lo otro. Augusto puede ser el *otro* o puede ser el *uno*; la distinción varía de acuerdo al sujeto. Éste es aquél y aquél es éste. Lo mismo ocurre con las mujeres como posibilidad de destino; la fórmula nunca es diáfana e insustancial. Unamuno no sacrifica los puntos de vista posibles a uno solo arbitrariamente elegido; si Eugenia es de Augusto, Rosario es la *otra*; si éste se casa con Eugenia, Mauricio pasa a ser el *otro*, una presencia que puede burlar el *yo*. Tarea baldía la de atender a uno solo de los ejes (decisión que toma José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* de Galdós; rehúsa casarse finalmente con Eloísa por no ser él la prohibición, «¡jamás!»). A diferencia del personaje galdosiano, y más cercano al seductor de Kierkegaard, Augusto se atreve siempre a abarcar los dos polos. «Antes era yo el otro —nos dice—; ahora soy el uno, ¿no es eso?» (905). Esta convicción de dualidad, de pluralidad de cada cosa, surge con la niebla; ésta nunca se despeja, es un camino de ida y vuelta en sus fusiones y conversiones. Nunca se sabe muy bien cuál de los eminentes contradictores es real y tiene razón.

En este universo dialógico, la realidad está formada de palabras en un vasto y laborioso entrecruzamiento de sinónimos y antónimos. En cuanto método, se expresa fielmente en el recinto del texto, en el proyecto de novela que Goti imagina; la misma que Unamuno está escribiendo, en esta galería de espejos. Para Goti, la doctrina es la palabra, tomar la palabra, dialogar: «Lo que hay es diálogo; sobre todo, diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada» (895). A Goti la palabra y el lenguaje le preocupan por igual; si el personaje se queda solo, que monologue. El diálogo es contraparte del silencio, que es la nada. El diálogo sin fin impide el trágico desamparo y la soledad del hombre al borde

del vacío. Años más tarde, en *El Otro*, nos descubre la imposibilidad del silencio.

Los dos capítulos en los cuales he fundado mi lectura, como microcosmos nos muestran que *Niebla* explora peripecias contenidas siempre dentro del recinto de la conciencia. Basta penetrar en ella para sentirse en el país extraño de los sueños. Cada objeto de ese mundo despide luz ambigua; el escritor parece haberla encendido con doble mirada. Gran maestro es Unamuno en el arte de comunicar esta vena interior de sentidos diversos. Esta lógica del sueño es capaz de vencer la realidad aparente que inmoviliza los estados del alma. En sueños le solicita Augusto a Unamuno que no lo resucite porque no se sueña dos veces el mismo sueño:«Ese que vuelva usted a soñar y crea que soy yo será otro»(993).

La pareja sueño/vigilia es concepto central para este profesor de griego, buen conocedor de Platón; sueño y vigilia en intercambio. La idea del sueño se percibe no como ausencia, sino como lugar de intervención de los signos, de intercambio de vigilias. La pareja sueño-niebla/vigilia parece indicar la clave de una permutación de signos: el sueño abre el espacio de otro despertar, de otra búsqueda. Lo que significa, a la inversa, que la vigilia es la sumersión en el sueño del *Otro*.

Lógica del sueño

Intentemos adentrarnos en la confusa visión interior, en la lógica del sueño, a la luz de textos anteriores, donde Unamuno afirma el sueño y la niebla como espacio de diálogo con inciertos interlocutores contenidos en el recinto de la conciencia. El soneto *Muerte* (1901), desde el epígrafe shakespeano, proporciona

una clave para descubrir la propia y escondida ley de la lógica del sueño, origen de las preguntas esenciales:

Eres sueño de un dios; cuando despierte,
¿al seno tornarás de que surgiste?
¿serás al cabo lo que un día fuiste?
¿parto de desnacer será tu muerte?

¿El sueño yace en la vigilia inerte?
Por dicha aquí el misterio nos asiste;
para remedio de la vida triste,
secreto inquebrantable es nuestra suerte.

Deja en la niebla hundido tu futuro
y ve tranquilo a dar tu último paso,
que cuando menos luz, vas más seguro.

¿Aurora de otro mundo es nuestro ocaso?
Sueña, alma mía, en tu sendero oscuro:
«¡Morir... dormir... dormir... soñar acaso!»

[OC, XIII, 464]

Como el interlocutor de este soneto, Augusto y Unamuno se debaten en la niebla, en el sueño. El límite no es el yo, sino una interrelación con otros, yo/otros, yo/tú. El pronombre remite a un personalismo semántico, no psicológico. No es ir demasiado lejos en estas analogías; en la niebla se privilegia un estado. Podríamos someter a discusión múltiples ejemplos si nos dejamos llevar por el caudal de envíos y reenvíos de los textos unamunianos. Y es él, justamente Unamuno, quien nos auxilia en nuestra tarea; en carta a Ernesto Ruiz Contreras de 1899 escribe:

> [...] respiro a mis anchas cuando puedo volar por las regiones nebulosas del pensamiento protoplasmático, sin ideas ni conceptos definidos, por aquellas alturas en que se funden el sentimiento, la fantasía y

la razón, en que amalgama la Metafísica y la Poesía. [OC, XIII, 132]

Nótese que este estado de conciencia no se presta a engaño; no es necesario hilar fino para comprender que niebla y sueño, imaginación y fantasía son estados afines.

En *Niebla*, Unamuno elabora los circuitos internos y la trayectoria discontinua del lenguaje interior, en su pluralidad de enunciados. Su atrevido experimento rebasa los límites y alcanza a los receptores/interlocutores en una red de alternancias y simulacros. En el momento o umbral de la niebla, se cruza la frontera de los límites y el yo estalla en intercambios de sujetos. Con Unamuno no sólo se da muerte al autor y se incorpora al interlocutor/lector (otro sujeto) en el circuito comunicativo textual, sino que se plantea la tarea de recuperar la pluralidad contra el monologismo autoritario del sujeto metafísico y el texto. El problema de la discontinuidad se inserta para excluir el discurso confinado y agotado; esta obstinada búsqueda libera los acontecimientos discursivos y los acoge y conserva en su dispersión. Estamos ante la instancia del sujeto múltiple. Lo que se revela en *Niebla* de manera precisa es que el sujeto carece de centro, que todo conocimiento de sí es incognoscible. Al descentrar el sujeto (aspecto importante para Lacan, Foucault y Derrida, desde otros supuestos), propone que no hay conciencia única que controle y domine el discurso. Sólo existe una práctica discursiva; el signo se manifiesta sin centro, noción que conduce a replantear la naturaleza misma de la conciencia y del sujeto social. Todo este entramado que Unamuno plantea en *Niebla* está estrechamente ligado a nociones de signo, a una teoría del lenguaje y una teoría de la escritura. Unamuno relaciona la práctica discursiva y la filoso-

fía: el despliegue de la conciencia y el subconsciente como *lenguaje* y el sueño y la fantasía o lo imaginario como saberes y conocimientos. A lo que Unamuno da lugar en su discurso es al tema general del conocimiento y su entrelazamiento indisociable con el lenguaje en una analítica del sujeto y una problemática del saber, anticipos de los problemas centrales en estos umbrales del siglo XXI, desde perspectivas distintas.

En realidad, la práctica textual unamuniana, propongo, plantea la diseminación constante de la conciencia y del sujeto; es precisamente en ese movimiento de expansión, en lo que consiste el sujeto en la conciencia. En *Niebla* se percibe de manera nítida, y en riguroso examen, desde una perspectiva y visión del mundo filosóficas; desde ese mirador filosófico sitúa el discurso no como crítico o escritor, sino desde la perspectiva filosófica y desde el interior de una práctica textual que incorpora y redefine todas las formas genéricas: el ensayo, el teatro, la poesía, la novela. De ahí que en *Niebla* se crucen muchas fronteras — allí Unamuno no es el narrador, ni el narrado, ni el narrador omnisciente (¿o no es eso la novela vivípara?). La dialogía, tan extensamente desarrollada, le permite articular el concepto del *yo* en la realidad: el emisor que se percibe como sujeto. El discurso (diálogo en concepto unamuniano) se plantea como práctica social, comunicación entre dos sujetos; casi me atrevería a decir que se inserta en la corriente que propugna la materialidad del lenguaje. Su noción del estallido del sujeto dista mucho de ser un exceso de lenguaje (como en la literatura de vanguardia examinada por Kristeva [1974]); en rigor, lo que presenta son las alteraciones del sujeto, y pone así en tela de juicio el idealismo del sujeto unitario, de la conciencia única, que controla el significante y el significado. Semejante

descubrimiento debiera tomarse en cuenta, y con cautela debiéramos levantar el velo de conceptos tales como, *niebla, sueño, espejo, imaginación*, que remitirían (si no estamos atentos) al idealismo filosófico y a la fenomenología decimonónica (Hegel, por ejemplo).

Dije que Unamuno reintroduce la sociabilidad; en su filosofía, y en sus propios términos y dentro de su funcionamiento estético, lo que *Niebla* propone, su proyecto, es revelar este movimiento de expansión de los sujetos internos. Movimiento interno e interior que la *imaginación* capta en sus alteraciones, en cuanto fuerza creadora que traduce la trayectoria discontinua y los circuitos internos del lenguaje interior.

El texto no es para Unamuno cátedra o pedestal ni vano museo de distracciones y de juegos verbales, sino laguna de significados, superficie a sondear. Estas páginas son una invitación al lector para que prosiga el intrincado destino de la dualidad de su propia conciencia. En estos pasajes decisivos que he comentado, se abren caminos discursivos para señalar que la independencia de la conciencia sólo existe en la razón del individuo. La imaginación acepta las dos; el juego combinatorio. La mera lógica puede justificar las afinidades íntimas, la unidad, no el sentimiento.

En su niebla, Augusto agota las posibles combinaciones de la gran metáfora de este proceso ontológico; sus indecisiones revelan los varios hombres posibles, la multiplicidad de destinos, el percibirse desde muchas distancias y muchos ángulos. Eugenia es un cruce de camino, pudo ser cualquier otro, pero lo obliga a decidir entre uno u otro destino, uno u otro yo. La maestra de piano le ofrece una lección definitiva: que palabra y libertad están ligadas. *Niebla* es una invitación al lector para continuar la duplicación de espejos, a conocerse como otro y perder una engañosa

unidad interior. Al decidir su propia muerte, Augusto nos da esa lección final de desrealización en que la existencia acaba por desvanecérsenos en un sueño. Las palabras en esa entrevista se pronuncian dentro del marco de la irrealidad; son personajes quienes las dicen, ambos son máscaras, hipócritas, actores. Adonde nos conduce el texto es a la invocación del famoso epigrama del aragonés Marcial (como gustaba decir Raimundo Lida), aquel de «matarse por no morir».

La filosofía del español Unamuno no sólo concentra en las páginas de *Niebla* la mejor ciencia de su doctrina múltiple, la ciencia que más le importa, la del vivir cara a la muerte, sino que, quién sabe por qué misterioso conducto, también ésta se enlaza con la creación. En medio de estas elaboradas mutaciones, Augusto es el antitexto interno, como diríamos hoy, la voz que se destruye en su lucha contra el convertirse en no-texto, la voz que no se preserva.[5] La violenta imagen que nos sale al paso es la del texto vuelto contra sí.

Discurso interior

Si mi lectura es aceptable, *Niebla* es la metáfora literaria de un complejo pensamiento filosófico, que distingue entre el yo empírico y el trascendente o inmanente; el desesperado balance es el *sentimiento trágico de la vida*. Páginas de honda meditación éstas, y que entroncan con el pensamiento heterodoxo humanista: vuelo lírico y filosófico en las ideas, las citas clásicas adaptadas al lector voraz y penetrante, escritor de graves, enfáticos y eruditos textos sobre materia filosófica, en infatigable diálogo.

En *Niebla,* Unamuno está atento a las formas del discurso; en el espacio de este texto opone y contrapo-

ne el diálogo interior, con su lógica particular en su itinerario fluido y múltiple. La palabra es territorio común del emisor y del receptor, y el diálogo, la arena donde se debate la lucha interna. Comprender significa oponer a la palabra del locutor una contrapalabra. No estamos ante un problema puramente individual; frente al irracionalismo y al positivismo racionalista, Unamuno reintroduce la historicidad y sociabilidad como exigencias de la conciencia.

Filosofía que arranca de la novela. En realidad, lo que Unamuno expresa en *Niebla* es que la conciencia sin discurso introspectivo es una ficción, una construcción ideológica incorrecta. Sin el discurso del *otro* no lograremos asomarnos al mundo interior y no surgirá acto de comprensión ni de interpretación, ni situación alguna de comunicación. Una sola y misma palabra puede designar opuestos extremos, de suerte que la palabra poética trae ante nuestros ojos la naturaleza escondida de las cosas, arrancando el velo de convenciones que nos la oculta. La poesía es filosofía. Desde este mirador teórico, Unamuno precede y antecede buena parte del pensamiento filosófico del siglo XX. En su filosofía, la imaginación no contradice la verdadera inteligencia; es, por el contrario, su núcleo activo. Su lección no es apologética del conservadurismo o reaccionarismo histórico-sociales; su producción textual revela más bien incomodidad espiritual dentro de un mundo social y cultural, y plantea el conflicto trágico, antagónico e irreconciliable frente a un problema decisivo de cultura: la filosofía de la vida, interrumpida bruscamente por la primera guerra imperialista (magistralmente analizada por Lukács [1967]). Esas filosofías apologéticas, custodias de la tradición patriótica consagrada contra las cuales se levanta la práctica textual unamuniana, elevan a categorías universales el darwinismo social, el racismo, el

gobierno autoritario y el fascismo. Las advertencias de Unamuno no pueden ser ahora más oportunas. Su punta de lanza va dirigida contra las filosofías oficiales, contra esa tónica peligrosa y contra la religión dogmática: su adversario es el autoritarismo como norma. En toda la obra de su vida encontramos el principio de contradicción como punto de partida y como base de su lógica y su teoría del conocimiento, y si bien Unamuno es víctima de las contradicciones, con su espada de guerrero rompe lanzas por la filosofía de la vida. Sus conocidas palabras al general franquista Millán Astray en 1936, poco antes de su muerte, son punto de partida y punto de llegada.

Nada en sus textos es inocente; son diagramas de su historia mental, una vasta polémica en primera persona, cuyo narrador omite y desfigura hechos que les permitan a unos pocos lectores la adivinación de una realidad desde el fondo remoto del espejo, la niebla y el sueño, donde el plural es inevitable, como formas que tejen y destejen la vida. Escribe polemizando para que las palabras prosigan su intrincado destino en la conciencia del lector. Si nos preguntamos qué fue Unamuno para sí mismo, una imagen nos sale al paso: la de Unamuno contra sí en doble agonía. Aquí y allá chispas de esperanza. Ahí su entrega a la lucha, a la acción de grandes empresas, allá su gravedad y sus lamentaciones de herido. Por encima de todo, una pasión de verdad: desde el estallido erasmista en la España dorada, ningún filósofo defendió más encarnizadamente la libertad de pensamiento y atacó con mayor fiereza la religión institucionalizada y codificada, erigida en dogma. Rompió lanzas contra el escolasticismo ortodoxo y el político y el colectivo, proponiendo amplias bases de reforma social e individual. Los sucesos personales y colectivos siguen reflejándose en sus páginas llenas de doble agonía: la fe y

la duda, un soñar que soñamos, un si existimos o si nos estamos soñando; si tenemos ser o ya no somos. Y siempre el Unamuno ansioso de diálogo; desde el púlpito del texto se consuela escribiendo, polemizando.

De *Niebla* se deriva un método. Querer no es un acto como los demás; es la instancia, genética y crítica a la vez, de nuestras acciones, sentimientos y pensamientos. El método consiste en eso: relacionar una imagen visual —niebla— con la voluntad de existir y hacer de él el síntoma de una conciencia sin la cual no podría ni siquiera ser pensado. Semejante método corresponde al sentimiento trágico: es propiamente el método trágico; de ahí su entrega a la dramatización. Ese método se presenta como el único adecuado al proyecto de Unamuno y a la forma de las preguntas que formula. El director de escena no disimula; es aquel *yo* que desde el prólogo aparece desdoblado, y que desde esos prólogos ataca al lector y destruye toda idea de realidad unitaria absoluta. La pluralidad rebasa los lindes del texto para abarcar a los lectores todos. Una y otra vez pone Unamuno en guardia con severo sentido al lector que quiera eludir la experiencia de la perplejidad, del desconcierto, de la alternancia, aquel que se distraiga en la superficie pulida y evada los ariscos abismos de la conciencia.

Esta concepción dramática y social tan extensamente desarrollada por Unamuno está, de un modo u otro, presente en algunos de sus contemporáneos y antecesores. Unamuno extrema los efectos hasta sus últimas consecuencias. No hay límite en que, desde el primer despertar de la conciencia, ésta no se perciba en su multiplicidad de estados discontinuos, de opuestos siempre cambiantes. A cada paso, y en textos de asunto y tono muy diversos, se anima esta *niebla* que desgarra el vivo fluir de la conciencia cuando

se pretende encerrarla: la fe que se alimenta de la duda, lo uno que es lo otro, en un amplio registro. Variados aspectos ofrece en esta filosofía los contrapuntos de polifonías y de voces en la instrospección de estados afectivos; y el espacio en que se oyen estas voces es borroso y desvanecido. La estructura de la conciencia responde puntualmente a este modo de visión; es un vasto escenario donde se proyecta la imaginación en su acción creadora.

Niebla, la metáfora literaria, y *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), la contraparte teórica, son complementarios. No se pueden tratar separadamente ambos textos, desligándolos, pues son el modo expreso de un sistema. Van dirigidos contra la concepción racionalista, antidramática, antitrágica del ser humano. El anticonformismo y la lucha contra la falsa conciencia de un yo organizado y unitario que se despliega en el tiempo, atraviesa la obra de Unamuno con el hilo de la dialogización. La contradicción, la oposición permanente, la coexistencia de los contrarios ocupan el centro de introspección de su práctica textual, surcada por relámpagos de soledad y desamparo. Al seguir el movimiento, los incidentes y sorpresas de este texto, cabe imaginar su concepción del sentimiento trágico. Lejos de alzarse en son de guerra contra la expresión negativa de la niebla, esta filosofía es una constante invitación a ahondar en la expresión de fuerzas activas y reactivas internas como núcleo viviente y dinámico. En el curso de la toma de conciencia, camino hacia adentro, se produce por irradiación la visión dramática, desrealizadora, cuya lógica es esencialmente el sueño: reflejo de sueños en el sueño de otro espejo.

NOTAS

1. Cito siempre por la edición de *Obras completas* y *Ensayos*. Si bien fue publicada en 1914, el manuscrito de *Niebla* data de 1907, lo que supone lenta elaboración.

2. Por texto entiendo un proceso de transformación mediante el cual el significado se intercambia y se produce; un texto contiene siempre otros textos, códigos, temas, motivos, que pertenecen a una comunidad de zona cultural específica. Véase la introducción de Valdés (1987) y las notas de Germán Gullón (1987).

3. Me guío por el análisis que Bajtin hace de Dostoievski (1988), si bien introduzco variantes y variaciones. Para Bajtin, como vimos, el ruso es el representante más importante de la novela dialógica o polifónica. Justo es repetir que dialogía y diálogo no son lo mismo, si bien el diálogo (interno y externo) puede conducir a la dialogía o profusión de voces. Propongo matizaciones que me parecen pertinentes: dialogía *interna* y dialogía *interior*.

4. Serrano (1982, 83) sostiene que el nombre de Augusto es alusión a un farsante o *clown*; nombre desdoblado, visto desde sí mismo, Augusto es grandioso y, desde Dios, actor o farsante.

5. Lotman (1975, 84) define así la cultura; adapto los términos desde el punto de vista textual.

IV

LA DIALOGÍA DEL TEATRO: GÉNERO INTERNO

Llevad la carga del otro.

Gál, VI, 2

El objetivo de estas páginas consiste en replantear la particularidad de la visión artística de Unamuno, la unidad dialógica de su práctica textual, los problemas que inaugura y su específica y única actitud frente a la palabra como material filosófico en el mundo hispánico.[1] Filosofía entendida no como un tipo de conocimiento distintivo; es una actitud y una tendencia hacia el dominio de sí, una voluntad de dominio de sí mismo o, en palabras de Valéry: «Dressage savant par la pensée». Dentro de este mundo no existen ni conceptos ni categorías ni universales, sólo signos que indican las transformaciones, cuyo mecanismo nos escapa. Los términos de estas transformaciones son, en realidad, *representaciones*; signos que indican las independencias y las dependencias, que desembocan siempre en sustituciones —inexplicables en su mecanismo—. Y más, la dificultad proviene del lenguaje, en su doble vertiente interna y externa, en polifonía de voces.

Este esquema me sirve de apoyo para demostrar el descubrimiento unamuniano más importante: el siste-

ma de comunicación en la escena interior del individuo, vinculado indisolublemente a la comunicación dialógica adentro y afuera, en un intercambio interno de sujetos hablantes (como hemos visto). Unamuno explora la palabra dirigida hacia alguien, expresada en una sistemática lógica, y lógica he dicho, del desarrollo de la personalidad, que se regula por las coordenadas del *yo* y del *otro*, y que refracta de diferente modo en polifonía de voces internas. Me centraré en tres aspectos principales de este descubrimiento sobre la escena interna a dos *voces*, que inserta la contradicción permanente como método filosófico y moral de acción. Se trata de una brillante caracterización de la doble naturaleza de la palabra que se rige por los principios constructivos siguientes:

1. La conciencia como un vasto *theatrum mundi* llena de cambios e intercambios de sujetos hablantes y de tiempos simultáneos entre los sujetos internos.
2. La autocontemplación de la persona y la totalidad interna mediante el diálogo interno de la conciencia.
3. La metáfora teatral y el teatro propiamente dicho como *género interno* para ver y conceptualizar la realidad en su dualidad de sujeto externo de la personalidad y su máscara y el sujeto interno (el otro).

Todo este universo está directamente relacionado con la definición del arte como sistema de comunicación. La primera consecuencia es que el emisor interior de la comunicación semiótica interna se orienta hacia una dialogía ininterrumpida del sujeto dentro del sujeto, en su contradicción interna y mutua: el *yo* y el *otro* en sus intersecciones, interrupciones de voces separadas (bivocales), en las fronteras del mundo interior. He dicho contradicción permanente, lo que equivale a la no-síntesis hegeliana, y más cerca de la

filosofía de Nietzsche, tal cual nos la propone Deleuze (1969).

Este mundo dialogizado sin fin evita el *dixi* conclusivo; Unamuno describe el diálogo interno de la palabra en su movimiento, en la alteración de los sujetos discursivos, revelando así sobre todo en el teatro el papel activo del *otro*. Éste es el destinatario interno que contesta e interroga, se interroga e interroga, se juzga y rebate como *voces* separadas, en disociación permanente. Unamuno está poseído de sus ficciones, son criaturas que lo habitan, lo contradicen, lo niegan. Esta escena interna se articula mediante dos procedimientos principales:

1. Dialogía interna o palabra a dos *voces*, que reproduce la comunicación discursiva (el enunciado interno y el externo).
2. Oxímoron de la personalidad y del mundo; todo se percibe en la frontera de su contrario (ambivalencia y ambigüedad).

El escritor (a Unamuno me refiero) resalta las voces de la polifonía interior, enfrentando dialógicamente la relación emisor/receptor (hablante/oyente o locutor/interlocutor) del sujeto discursivo interno. El mundo se representa como una compleja confrontación de voces, un vasto teatro de posiciones discursivas; desde el asunto más trivial y cómico hasta la más intensa dramatización de diálogo/monólogo.

En Unamuno el argumento carece de desarrollo o conclusión; su propósito es situar al individuo en la frontera de la conciencia, en puntos de vista que obligan a conocerse, a descubrirse, a chocar consigo (con uno) mismo. Los únicos vínculos auténticos de sus personajes se inician en la conciencia; el alma es un vasto universo dramático (Zavala, 1963, 155). El géne-

ro teatral, diálogo por excelencia, se convierte en la forma más adecuada para desarrollar los complejos y sutiles procesos dialogizadores desde diversas perspectivas afuera y adentro, ya que permiten reproducir el sistema de comunicación interno. Unas frases de *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) nos ofrecen una lúcida definición de las particularidades que tiene para él el arte visto como comunicación semiótica: «sentirlo todo dentro de uno mismo, personalizarlo todo. En el tablado de la conciencia hay que conocerse para representarse». Esta afirmación es la piedra de toque de su producción textual.

En realidad, en todos los textos teatrales —desde el primerizo *La Esfinge* (1898) hasta el problemático *El Otro* (1926)— por insignificante que parezca, el argumento cumple la función de representar la irreductible *otredad* de la conciencia. Los personajes se encuentran fuera del tiempo y del espacio, en cruces de conciencias, mundos y horizontes: el punto culminante es el descubrimiento de la vida como representación, el hallazgo que en el escenario de la conciencia muchedumbres de personajes luchan y discuten entre sí, todos son (somos) agonistas, luchadores. Paso que lo diferencia de la idea del mundo como representación de Schopenhauer, por ejemplo. No hay tercero posible que armonice los contrarios. Eufemia, la esposa de Ángel en *La Esfinge*, capta esta lucha interna de manera precisa: «Como vives lleno de ti mismo crees que en muriéndote tú se acaba el mundo» (Acto II, esc. 2).

Dentro de los límites de este esquema, propongo que el camino recorrido por Unamuno desde 1898 hasta 1929 (fecha de su última obra dramática, *El hermano Juan*) es la búsqueda de una representación objetiva de este principio. Sugiero que su escritura es un proyecto, un recorrido desde el enfoque romántico del propio yo hasta encontrar una orgánica representación del pro-

blema de la conciencia (o de las profundidades del alma humana) desde el exterior.[2] El fragmentarismo del sujeto individual como centro de discurso —programa del Romanticismo— se problematiza; el *yo* está ahora orientado hacia el objeto, no hacia sí mismo. Unamuno retoma una vertiente trágica que sintomatiza la realidad, en esto se acerca al camino recorrido por la ideología modernista (Zavala, 1988, 1989*c*). Desde esta particular vertiente, el cambio de discurso es imposible sin el *otro*. El desarrollo de su producción textual dramática y de su práctica discursiva nos revelan la superación de la conciencia monoestilística; ésta es la búsqueda del *yo* como signo y significación de una tensión entre el creador y el mundo. Una voluntad lanzada al encuentro del exterior que se va transformando en espejo: «Todo para mí es espejo», dice *el otro*; es decir, espejo es todo objeto, toda realidad, toda palabra del mundo externo. Todo es *otro* porque lo dicen los sentidos, y al decirlo revelan que el *yo* también es *otro*, en bifurcaciones e imágenes sucesivas.

El acto verbal, la comunicación externa, pone al descubierto la linearidad temporal del lenguaje; los enunciados internos, en contraste, son representaciones de la simultaneidad y del espiral, cuyas implicaciones son vastas. En el centro del problema está la búsqueda de los auténticos contenidos comunicativos; estamos en el reino de la palabra, en su superabundancia de diálogos y monólogos; la palabra de persuasión, la de negación, la de duda. El diálogo comunicativo se nos revela en su escala mayor, al máximo de registros en sus individuaciones, en diversas estructuras, con su propia simetría. Pero el resultado complejo del discurso no lo da la suma de voces individuales, ni siquiera la combinación de estas voces, sino la interacción que sólo puede realizarse y percibirse en un espacio temporal: la conciencia, en su sucesión de pala-

bras, frases, secuencias, en oposición o complementariedad, en una serie de amplísimas configuraciones. Las reflexiones y las palabras —propias y ajenas—, registradas o evocadas, ocupan y dominan totalmente el discurso externo. No existe la autosugestión consoladora. La alternancia de registros de los enunciados en exclamaciones, interrogaciones, apóstrofes, pone de manifiesto el conflicto interior, la conclusión infeliz, preparada por los contrastes de enunciados y entonaciones.

Si mi lectura es aceptable, justo es reconocer que Unamuno parte de un monologismo para estructurar la dialogización, y que su discurso constituye un rico y variado repertorio de indagaciones sobre la representación. Su método de organizarla y su visión del sujeto interior, en diversos tipos de diálogo, lo conduce finalmente a una afirmación de la réplica interna. En general, el tercero mediador, aleatorio (mujer, madre, ama, amante, amigo, hermano, padre), interviene en el diálogo interno sólo para reforzar una de las posibles réplicas del personaje principal. Como consecuencia lógica en esta disociación, el mundo multiplica los cambios e intercambios lingüísticos; la metáfora teatral domina para describir el diálogo interno de la palabra, las *voces* que coloran los enunciados dramáticos, en réplicas y respuestas.

Un recorrido sincrónico de este descubrimiento permite percibir una actividad constituyente en una serie de operaciones fundamentales entre el yo y el otro. *La Esfinge* (1898) explora la desaparición *para sí* a partir de signos alegóricos; *La venda* (1899, publ. 1913) se centra en el conocimiento interno sin necesidad del mundo exterior, del *otro*, confiando en un *tercero* interior que permita vislumbrar la verdad. Los títulos entablan diálogos con el universo clásico en sus referencias a Edipo, y un conocimiento fundado ver-

daderamente en asegurar una armonía. Con *La princesa doña Lambra* (1909), indaga el conocimiento cómico/paródico de las personalidades a partir de experiencias heterogéneas en situaciones y objetos burlones. *El pasado que vuelve* (1910, estrenada en 1923) significa un cuestionamiento del desdoblamiento interno y su yuxtaposición en el tiempo y el espacio. La historicidad (la edad) como violencia: «Cada uno de los que vamos siendo mata al de la víspera», concluye. El conocimiento de sí le parece una violación de las cosas a conocer, a veces percepción interna, otras identificación. Pero hay en estos análisis una doble ruptura con la tradición que configura un planteamiento teórico sobre el conocimiento y el sujeto que hemos de conservar. Lo que va desapareciendo no es el conocimiento, ni Dios (la verdad), sino el sujeto en su unidad y soberanía. Hasta aquí Unamuno ha explorado la contradicción mutua entre el cuerpo interior y el exterior; el *tercero* —más bien, *tercera*, pues normalmente representa el acto de comprensión en personaje femenino— cumple la función de desatar el proceso de alteridades y heterogeneidades internas en representaciones externas. Todas se perciben como máscara, actuación, falsedad en otra conciencia diferente. El universo de significados lo engendra el discurso interno. La conciencia está saturada de contenidos semánticos.

A partir de su reescritura de *Fedra* (1910, repr. 1918, publ. 1924), Unamuno se preocupa por el yo desnudo (sin máscaras) como espacio epistemológico, al margen de todas las definiciones impuestas por la colectividad social. La unidad de sujeto humano, que quedaba asegurada a través de definiciones sexuales, familiares, de convenciones y normas, se percibe a partir de una naturaleza totalmente diferente. La continuidad entre deseo, conocer, instinto, cuerpo, ver-

dad, y sus mecanismos se quiebra; estas valoraciones sociojerárquicas pierden su autoridad y su fuerza. Desaparecen las instancias intermedias del enunciado, las mediaciones, la locución se dirige ahora hacia la dialogía interior: el drama desnudo. Fedra, protagonista/agonista, entiende su totalidad como búsqueda del amor y la comprensión dentro de una desorientación social interna, carente de comunicación real. Unamuno privilegia una vez más el mito, como signo; Fedra carga con la singularidad de su destino que la pierde en un amor condenable, siempre el testimonio de un fracaso y la sumisión a la angustia en su triple existencia. Está sometida a la fatalidad de los extravíos de las pasiones terrestres, la traicionan los dioses y se ve sometida a la hostilidad de los humanos. El amor, los remordimientos, la calumnia, el suicidio, todo se explica en los límites del análisis interior; como en Racine, no existe mecanismo irrazonable alguno. Semejante textura y orientación reaparece en *Raquel, encadenada* (1921, estr. 1926, publ. 1954) en su relación de lucha con el mundo externo, que *encadena*, confina, limita, mediante el lenguaje único de la autoridad y la convención. Unamuno se levanta contra la sociedad punitiva y su violencia, dominación y fuerza. Privilegia la mujer que asegura para él el instinto, el saber del cuerpo y la verdad. Estos textos teatrales establecen el conflicto entre el saber como *prueba* (mito de Edipo) y el saber como sistema de indagación (mito de Fedra). Fedra y Raquel permiten métodos de representación del ser interior que pugna contra la palabra ajena, contra el ideologismo estrecho del mundo, que confina los impulsos nobles.

No muy distinto es el signo de *Soledad* (1921, estr. 1953, publ. 1954), metonimia o sinécdoque de la realidad interna o conciencia interior de los sujetos que, como Agustín, se pierden en máscaras, alejados de las

fronteras de la vida interior. El diálogo interno de Agustín supone la existencia de un destinatario, esa presencia que Bajtin llama el «tercero en diálogo» (*Estética*, 1985, 318) que garantice la *verdad*. Este *tercero* se plantea a dos niveles, la mujer que afirma la verdad de la comprensión, o bien un destinatario superior, cuya respuesta absoluta se prevé en un tiempo y espacio metafísicos: Dios. Este *tercero* siempre presente es la verdad dialogizada, como veremos. No son banales estas preguntas en torno al sujeto en el conjunto de esas categorías antropológicas y sus dominios.

Este proceso de búsqueda lo induce a reescribir el mito donjuanesco en *El hermano Juan* (1929), nudo de voces heterogéneas, de enunciados de la tradición cultural, metáfora de la reescritura y de símbolos compartidos. Unamuno deconstruye la historicidad de esos símbolos —Edipo, Fedra, don Juan— y sus identidades, y los monumentos del pasado y las escrituras sagradas y su sentido único, fijado, estereotipado. No puede hablarse aquí de parodia, sino de estilizaciones y relecturas críticas. Don Juan parece como multiplicidad unívoca de la representación, de la reproducción; es personaje múltiple porque otros ya le han soñado. Este mundo ficticio y ficcional (ser sueño, ficción de otros) aliena al personaje, que pierde su propia identidad: ya no sabe quién es. La exploración de la dialogía se fundamenta en don Juan como voz cercada, enunciado de otros que lo han soñado a través del tiempo. Y un planteamiento crítico sobre la teoría de la reproducción que rompe los registros de especularidad y representación. Don Juan es ya un referente ausente separado de su signo y tan minusvalorado en la deconstrucción paródica, que ya el nombre glorioso no es sólo un apéndice del objeto y el sujeto una excrecencia del nombre. Estas obras le permiten

dramatizar y negar el poder de las representaciones y reproducciones para expresar verdades del sujeto.

Esta dialogía ininterrumpida alcanza su más alta elaboración dramática en *Sombras de sueño* (1926, repr. 1930, publ. 1927) y *El Otro* (1926, repr. 1932, publ. 1934) desde dos vertientes convergentes: el sujeto externo de la personalidad y el sujeto interno en la primera, y la autocontemplación de la persona y la totalidad interna en la segunda. Representan la cara y la cruz, el oxímoron; Tulio Montalbán y Julio Macedo son el doble significado del límite, dos movimientos en la superficie del nombre que define fronteras: la interioridad y lo histórico. La autodestrucción (uno le da muerte al otro para luego suicidarse) significa, en mi lectura, asesinar el *nombre*, aquello orientado hacia el exterior. Desde su *yo* interno el personaje encuentra como respuestas del mundo límites valorativos: lo uno o lo otro, Julio o Tulio, la realidad o la ficción. Cada cual parece ser otra cosa, pero son el mismo. En este drama nos situamos frente al encuentro no de dos conciencias, sino de una conciencia única, fundamentalmente inconfundible, que vive en la categoría de *otredad*, desde el exterior. Su creación, su ente ficticio, la juzga; una conciencia hizo pasiva a la otra en el plano valorativo, y el creador comienza a vivir en el *otro* y para el *otro*; es decir, para el ente de ficción. Sólo una de las conciencias goza de autoridad, como una especie de héroe biográfico, y como tal con todas sus virtudes; pero en cuanto héroe real, su vida tiene principio y fin, y un argumento terminado.

La obra contrapone, sugiero, el héroe y el no-héroe en un entretejido de valoraciones; el héroe biográfico termina por descomponerse y el *otro* se vuelve crítico, disminuyendo así la autoridad de la posición del primero, inserto en el mundo de la biografía mediante una muerte-suicidio. Morir es vivir; la afirmación

anula la muerte; al suprimirse una conciencia, se suprime la nada. El sobreviviente aspira así a un mismo mundo autorizado y valorativo. En el encuentro de ambas conciencias impera el desacuerdo y la no-coincidencia interna, y el *autor* o *narrador* interno (por así decirlo) se decide a cerrar y concluir una biografía. Tulio Montalbán es ente de ficción y Julio Macedo, su creador; ambos uno y el mismo. El descubrimiento de Unamuno (desde *Niebla*, 1914) es que la ficción es más activa; en cierto sentido, el *otro* se refleja únicamente en el alma del personaje activo que se posesiona del hombre real. Unamuno reactualiza el *heautontimoroumenos* en un diálogo intertextual polémico con sus propios textos y con el *spleen* romántico.

Lo que confiere a Unamuno su gran capacidad dialógica es su exploración de un método para representar la duplicidad de planos internos: el indefinido *otro* en cadena infinita —Cosme y Damián, los hermanos gemelos, con su contraparte Laura y Damiana, y los posibles gemelos por nacer—. Él mismo se convierte en *otro*, en ficción de su obra. Este descubrimiento lo conduce a plantear que no existe acto individual, toda «muerte es suicidio», en este vasto horizonte de enunciados. En unidad de comunicación, todo es doble, hasta Dios tiene su *otro*, propuesta de su novela *Abel Sánchez* (1917). Es imposible en este mundo de duplicaciones el consuelo de la *reductio ad unum*; gobierna *pluralia tantum*.

Para comenzar, nombrar es ser, y en *El Otro* no hay conciencia recobrada porque desde la infancia el nombre confuso, la personalidad confusa, los mezclan. Los gemelos idénticos se contemplan mutuamente, inseguros, enigmáticos; la caída en la *otredad* se paga con la pérdida de la identidad. Se podría objetar que el propósito de Unamuno es realmente un estudio psicológico de la esquizofrenia clásica; sin em-

bargo, el conjunto de su práctica textual se aleja del psicologismo y está más próxima a la indagación ontológica. Unamuno parecería proponer en esta obra que la palabra *otro* es confusión, niebla; ni *uno* ni *otro* (a Cosme y Damián me refiero) se conocen en el mundo externo a través de la palabra ajena. Esta confusión, a su vez, impide el conocimiento interno, puesto que el mundo autorizado y valorativo confunde. El texto pone en tela de juicio la validez del mundo externo, convencional y normativo, que desconoce los sujetos discursivos. En un acto de conocimiento responsable, el *uno* da muerte al *otro*, unificando los sujetos, los enunciados. El asesinato/suicidio se ejecuta contra la palabra ajena, contra el enunciado ajeno que produce problemas de hablantes e intenta fragmentar o desintegrar la dialogía interna, convirtiéndola en discurso monológico. La muerte, en cuanto tal, es factor objetivo para otras conciencias (excepto la del alma) y subjetivo para el suicida/asesino. En esta frontera imprecisa, ambos actos son lo mismo, se acercan. Lúcido, con lucidez penetrante, el *otro* se contempla, complejo y vario; de aceptar ser *uno* u *otro*, se convertiría en un hombre vacío, en desamparo con sólo una identidad.

La organización textual apunta en una dirección: la muerte no concluye ni soluciona los conflictos porque no toca la conciencia en sí. La búsqueda del yo es pérdida y encuentro y pérdida; el texto se organiza en la búsqueda de lo desconocido, del yo que nos encierra y nos condena a vivir en *otros*. Sólo el mundo externo percibe la muerte como término y finalidad porque la erige como acto máximo para aclarar las contradicciones. A Unamuno, por el contrario, le interesa la muerte *para uno mismo* y no como los agonistas/antagonistas que sobreviven la perciben. Dada esta armadura filosófica, la confesión del *otro* está lejos de

significar la totalidad, de una vida, tiene más bien carácter inconcluso.

Se observará que el tradicional tópico y la retórica del espejo adquieren otros acentos; el simple fenómeno de verse con ojos propios y ajenos en un momento de encuentro, interacción e intersección de conciencias, desaparece. Unamuno polemiza con este topos (de la tradición y consigo mismo) y excluye el espejo de la realidad externa insertándolo en el interior del sujeto. En *El Otro* la luna del espejo está cubierta, y éste deja de ser el humilde sirviente de las apariencias. Dentro de esta zona de signos, el espejo —como ocurre en la tradición— está cubierto en signo de muerte. El *otro* es una especie de anti-Narciso; el espejo cubierto apunta a que la reduplicación de la identidad acaba en su división. Unamuno suspende la fase del espejo, más bien, la parodia; si cubre el espejo se debe a que el *otro* no necesita alienarse para encontrarse; o que, por el contrario, se ve en el espejo para morir en él.

En esta obra, y desde la dirección de mi lectura, Unamuno explora más a fondo la hipótesis del doble absoluto; el prójimo alucinante que impide estar solo y tener secreto. El viejo problema del Evangelio se resuelve en su reverso; el «Ama a tu prójimo como a ti mismo» (tan caro a Unamuno) conduce de manera ineludible al duelo espiritual, al «Llevarás la carga del otro» (cf., la lúcida interpretación de Baudrillard [1984] sobre Kierkegaard). Todos los intermedios no hacen sino realzar el ritmo lento, esta especie de prueba espiritual. Momento doloroso, eterno fracaso siempre: el *otro* continúa viviendo el conflicto, su dualidad. Además nunca lo vivirá tan intensamente, pues está ahí, en la nulidad, en la ausencia, en el espejo inverso. Unamuno quiebra definitivamente el carácter especular del signo. Símbolo que adquiere así otros contenidos, muy lejanos de la interpretación freudiana más

frecuente: en el psicoanálisis, según Aeppli (1956), algunos de los sueños con el espejo significan extravío, pérdida, al igual que el Narciso del mito; otros, en cambio, significan que no se vuelve en sí hasta no mirarse en un espejo. Muy distinto el hondo valor significativo de este símbolo en Unamuno.

Volvamos sobre la multiplicidad de la conciencia para aclarar el símbolo/signo, relacionándolo con teorías contemporáneas sobre el lenguaje: Bajtin y Lacan. Bajtin ha concebido la dialogía como particularidad de la producción textual de Dostoievski, que inaugura una nueva noción sobre la soledad (1961, en 1985).[3] La disociación, la separación y la alienación son contradicciones porque la conciencia es múltiple, no espacio solitario. Dostoievski escribe en sus notas de 1961:

> [...] afirma la imposibilidad de la soledad, su carácter ilusorio. El mismo ser del hombre (tanto interior como exterior) representa una *comunicación más profunda. Ser significa comunicarse.* [*Estética*, 327]

Dentro del análisis del círculo bajtiniano, el diálogo y el conflicto entre los espacios externos e internos son centrales, porque justamente estas relaciones y dobles actividades constituyen la psique. La transición y el movimiento entre el enunciado interno y el externo representan los grados de socialización del discurso (1973, 14). Dostoievski representa, en este sistema, la tarea consciente de desbordar el punto de vista individual para basarse en las leyes de intersección entre diversas posiciones.

Pero este diálogo interno (dialogía, más bien) adquiere otro sentido para Lacan; el diálogo (que no dialogía) funciona como la experiencia alienante, el *stade de miroir* o estado especular del desarrollo de la perso-

nalidad. En su doble juego de oposición entre el *je/moi* frente al espejo, el inconsciente es el espacio donde el *yo* habla y *otro* lo induce a hablar (1955). El niño se reconoce como sujeto a través del lenguaje, pero éste le viene de *otro*. En este modelo, Lacan relaciona el lenguaje con la noción de carencia, y el diálogo con el concepto de diferencia (Emerson, 1983, 256-257). Para el francés el inconsciente es el nudo del diálogo y allí radica la separación entre lo que Saussure determinó como *langue/parole* y E. Benveniste *énoncé/énonciation*.[4] Es decir, la diferencia entre la división del sujeto y la división entre sujetos. Se quiebra así la unidad ilusoria, y el lenguaje muestra su división interna; idea que retoma, por ejemplo, Luce Irigaray en su *Speculum de l'autre femme* (1974) y *Le sexe qui n'est pas un* (1977) desde la vertiente de diferencia entre los sexos.

Muy otra es la perspectiva unamuniana, más cercana a las teorías de Bajtin, sobre todo en su noción tripartita del lenguaje: vida interior = discurso interior = conciencia (1973, 81), sobre la cual volveremos. La individuación que propone Unamuno en su teatro, a través del discurso interior de la conciencia es, ciertamente, audaz; su acto de introspección, en el interior de la conciencia misma, se basa en el modelo de comunicación externa, de tal manera que la distinción entre el discurso externo y el interno es imposible. La dialogía interna es la expresión misma de la vida social; el interno es un discurso lleno de ecos, de disyunciones, encuentros, discontinuidades, voces que se escuchan y se replican. En la base de esa frontera está el rechazo de las jerarquías y de ciertos discursos de legitimación, filosóficos y ético-políticos, que introducen un modelo uniforme de temporalidad; abre la posibilidad de franqueamientos de los límites prohibidos. En cada una de sus prácticas discursivas, el

enunciado interior pretende revelarle al lector/espectador sus reglas de acumulación, de exclusión y de reactivación; el interno es un discurso apofántico (en término aristotélico): aquel denotativo al que corresponde decir lo verdadero o falso. *El Otro* proporciona indicios claros con su intención de revelar el lenguaje poblado por otra voz, que es al mismo tiempo la propia, en su más intensa y dramática socialización. Es el rechazo del nombre que legitima la distribución de funciones, en cierto sentido, desmonta las propiedades atribuidas por la sociedad al *yo* y al *tú* (o *yo*, no *yo*), héroe o villano, real o falso, pues éstas se redistribuyen de modo que el derecho de ser uno (yo) se funda sobre el doble hecho de haber ocupado el otro el lugar del yo. La proposición comporta un núcleo de tensiones, cada una de las cuales se ejerce sobre cada uno de los puestos pragmáticos que ella misma pone en juego: locutor, interlocutor, receptor y referente dentro y fuera, en el personaje y en los espectadores, también personajes.[5] El interlocutor puede estar de acuerdo o negar el enunciado, lo cual implica que es también un emisor potencial, puesto que cuando formule su asentimiento o discrepancia será sometido a la misma doble exigencia de demostrar o refutar el actual. Reúne en potencia las mismas cualidades que éste: es su igual. Esta doble regla rige para todos, en cuanto personajes y creadores, o emisores y receptores de signos. Se deduce que no están ya en juego dos lenguajes, uno que interroga y otro que concluye; el lenguaje proviene del mismo sujeto. Se deslegitimiza, por así decirlo, el lenguaje prescriptivo y la especulación donde parece disolverse el sujeto social.

Este estallido de la palabra poblada de voces es el norte de su producción textual; la metáfora teatral determina las reglas del contenido semiótico de la conciencia. En esta diseminación de voces, el lazo lingüís-

tico entrecruza un número indeterminado de lenguajes en el diálogo y su representación simultáneamente. Las propiedades demostrativas de la metáfora teatral parecen desafíos a la razón; se sigue una dirección completamente distinta al representar el personaje a través de otro, visto con sus ojos; es decir, con su lenguaje. Resulta una nueva disposición del teatro o de la teatralización, contraria al uso ordinario del discurso del género dramático, cuyo propósito es sugerir con fidelidad los problemas de comunicación interna, sus transformaciones y conservarlas en su dinámica receptividad inmediata. A la manera platónica, la historia del debate se muestra, se pone en escena, por así decirlo, y por ello procede más de lo trágico que de lo épico (términos que adapto de Genette [1972]). El *drama desnudo*, o el *druma*, pertenece, más que a un género histórico, a un *género interno* «para ver y conceptualizar la realidad» (sobre este *género*, Bajtin, 1978, 134).

La representación de la polifonía nos proporciona las armas, para comprobar que el ser está hecho de argumentaciones y refutaciones, y que resulta imposible mantenerse pasivo una vez que se externalizan las voces de la conciencia. Unamuno sugiere una manera de elegir la forma de interrogar, que es también la manera de proporcionar respuestas. Privilegia la función agónica contra la homología o unicidad del referente. Es un esfuerzo dinámico, que parte del diálogo interno monoestilístico, en su cadena de ficciones y máscaras (verse por los ojos del otro), hasta el desnudo diálogo interior que nos revela la multiplicidad interna, *en* y *con* su propio lenguaje. Unamuno le dificulta así al lector/espectador establecer un juicio unilateral sobre el personaje, y supera el recurso del oxímoron —persona/personaje, autor/creación, real/ficticio—. En el tablado de la conciencia, todo es uno y lo

mismo. El único sujeto es receptor/emisor de enunciados denotativos con valor de verdad; búsqueda tal ha de ser representada, como saber directo, actualizado, que se expone a sí mismo.

Los textos dramáticos que he comentado apuntan de manera convincente al centro del problema de la dialogía y del género interno; es decir, a aquella forma discursiva que privilegia la interacción dialógica y el *tercero*. Apuntan además a formas de cuestionar la representación y la reproducción y el potencial de cambios de voces o de sujetos hablantes de cada enunciado. El sentido profundo de esta dialogía es sacar a la superficie una cadena infinita de respuestas que genera nuevas preguntas. No son posibles las instancias intermedias, mediatizadas —familia, colectividad, creencia—; éstas sólo se perciben como palabra ajena, autoritaria, confusa. Y Unamuno se preocupa por desmontar y desechar la autoridad de toda voz monológica. Pensado como circuito comunicativo, cualquier instancia del enunciado pierde su representación externa y se convierte en un acto de voces propias y ajenas, difusas, fragmentadas, de interlocutores internos, hablantes y oyentes internos que desafían toda conclusión y todo final. Siempre hay diálogo.

Desde este punto de vista, Unamuno reintroduce el papel activo del *otro* en el proceso de comunicación; refuerza el cambio de sujetos discursivos, las refutaciones y las respuestas. Desorienta al lector/espectador, reorientándolo hacia un sistema de signos internos activos y dinámicos, mediante un entramado de interrogaciones y de respuestas que implican siempre otras preguntas: una especie de lógica de la respuesta circular, en su alteridad y heterogeneidad incesante. Lo paradójico reside en que *uno* u *otro* pueden aducir argumentos de peso en favor de sus respectivas posi-

ciones porque toda percepción de otredad representa un acto de conocimiento. En palabras de Agustín en *La Esfinge*:

> Es decir, luchar para vivir y vivir para luchar... ¡Terrible círculo! [Acto II, esc. IX]

Una vez examinados estos problemas, es preciso reconocer que en el teatro de Unamuno, o con mayor precisión, a través de la *metáfora epistemológica teatral*, se estructura una nueva imagen del individuo y de la conciencia. La disposición mental de Unamuno constituye en este sentido para el pensamiento contemporáneo, esta fuente renovada de posibilidad inagotable. La conciencia en relación dual y agonística, en duelo enigmático y reversibilidad inexorable; un *algo*, y un dónde, espacio lleno de movimiento con ondulaciones concéntricas y significado abierto, no confinado por relaciones de fuerza ni de poder, incluso aquellas más inmediatas y locales. Explora los discursos sobre la sujeción en el campo de las relaciones múltiples y móviles. La conciencia y el subconsciente así concebidos es un escenario, lugar de lucha, de emplazamientos y desplazamientos de significado. En cuanto movimiento, no puede ser concluida, y su sentido último no puede ser solucionado. La relación de Unamuno con sus personajes se acerca a aquella que propone Bajtin para Dostoievski; el personaje es autónomo en multiplicidad de planos. Cercanos también a este mundo, los desplazamientos de Kierkegaard en su análisis del seductor (1843). Los dobles planos de la conducta, la posibilidad de colocar al sujeto en otras realidades, desembocan en el encuentro con la propia naturaleza profunda.

Unamuno parte de la premisa convencional de hablar con uno mismo en diversos lenguajes y de codifi-

car de manera distinta el propio *yo*, hasta llegar a la determinación o comprensión del propio ser. La conciencia ajena no se confina en la conciencia del emisor, sino que se manifiesta como algo *fuera* y *junto a*, especie de hacer jugar entre sí signos que caen en su propia trampa; especie también de funcionamiento irónico autónomo, pues ficción y creación son apariencias confundibles. Al que está fuera de estas reglas de juego, todo le parece absurdo, sin relación alguna con la realidad.

Adelantándonos un poco, señalaremos que Unamuno no puede concluir las vidas de sus personajes porque llegó a descubrir lo que distingue la personalidad: su inconclusión. Esta nueva forma de conocimiento de la autoconciencia revela la estructura internamente social de dependencias internas. La palabra, el enunciado, como cambio de voces y sujetos, cuyo sentido profundo es percibirse siempre con los ojos de otro. Lo *otro* no es la máscara, sino la realidad, valoración que lo aleja de la tradición en el tratamiento de este motivo. Este principio se convierte en el fundamento de la organización semántica.

El mecanismo de este efecto no consiste en la existencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de *otros* significados. En este proceso, Unamuno parte de la monosemia a través del *tercero* que ayude a crear destinos concluidos, hasta descubrir finalmente que la personalidad es la frontera inconclusa, estructura compleja de subestructuras recíprocamente intersectadas con repetidas penetraciones de un mismo signo en distintos contextos. El espectador (el textual interno y el lector u oyente del drama), si es poco atento, cree en la diversidad —el uno o el otro—, en la individualidad no repetida y en la propiedades de la realidad reflejada.

No es casual que en 1914 (*Niebla*) Unamuno imponga el silencio al personaje; en épocas posteriores, erige en norma el diálogo inconcluso de conciencias activas y responsables que van afirmando su libertad frente a la voz monológica (monosémica) autoritaria del autor. Erige en norma la reproducción del discurso interno; esta postura supone un cambio radical de la monología a la dialogía, y transgrede así los límites de la codificación primera. Allí donde el tipo inicial de discurso monológico ofrece una posibilidad, surge otra opción: la imagen de la personalidad en su contradicción interna, combatirse a sí mismo de continuo (sin síntesis), en movimiento circular. El descubrimiento adquiere numerosas variaciones que no he tocado en absoluto; pero el principio de estructuración siempre es el mismo, valga como ejemplo de variedad el juego de autores y narradores en *San Manuel* y el sistema dialógico de *Niebla*.

Concluyamos nuestro análisis de los tipos de dialogía teatral, a pesar de que estamos lejos de haberlos agotado. A modo provisorio propongo que el teatro se revela como la estructura privilegiada para mostrar esa realidad dialógica: la palabra como materia semiótica de la vida interior, del discurso interior de la conciencia. Unamuno se levanta contra la expresión simplificadora del ser e invita a ahondar en los enunciados como fuerzas activas. En definitiva, Unamuno revela el diálogo interno de la palabra y la lucha entre aquéllas renovadas, vivientes, con las inertes y momificadas, en un amplio registro de visiones agónicas.

NOTAS

1. Desarrollo aquí la dialogía en su vertiente dramática, según Bajtin y su concepto de dialogía (1973, 1978, 1984, 1985).

2. Bajtin (1985, 1988) propone algo semejante para Dostoievski. Ambos coinciden en la noción de la palabra como materia semiótica del mundo interno (Voloshinov [Bajtin], 1973, y Medvedev/Bajtin, 1985).

3. Unamuno está reconstruyendo un sistema sobre la palabra y el lenguaje a través del teatro que se puede asociar hoy día con los postulados de Bajtin. Por *prácticas discursivas* entiendo la precisión de M. Foucault: conjunto de reglas determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido en una época dada las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (1969, 198). Merece recordarse que para Foucault, «el lenguaje parece poblado siempre por lo otro; está vaciado por la ausencia» (187), enunciado próximo a la práctica textual unamuniana.

4. El sujeto es designado para Lacan como una *carencia*, el representado de un significante por otro significante. El sujeto es psicológico para Lacan y sus seguidores. La perspectiva de Unamuno es muy distinta. Punto importante es que se distingue también de Nietzsche, para quien las fuerzas activas radican en la conciencia y en el inconsciente (Deleuze, 1967, *passim*). Unamuno se separa también, creo, del concepto de falsa conciencia de Hegel, tal cual la muestra la brillante exposición de Lukács (1967). Estas diferencias entre el sujeto, la palabra y la conciencia debieran estudiarse a fondo para reconocer con mayor claridad la audacia unamuniana y la importancia de sus descubrimientos en la filosofía euopea del siglo XX. La tarea queda abierta.

5. Hemos de tener presente que el concepto de persona (máscara) se acerca al de Jung, «aquello que el hombre en realidad *no es*, pero lo que él mismo y otros hombres piensan de él». Unamuno antecede esta percepción.

V

LA CRISIS DEL SUJETO: MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

Si aceptamos que después de *Niebla* la lectura de Unamuno provoca preguntas en torno al sujeto, sus relaciones con la colectividad, la historia y el individuo, cabe ahora preguntarse sobre esta voluntad de saber. Podemos así evocar la imagen de este sujeto, diversificado, en dispersión de centros, en multiplicidades heterogéneas y su relación con el yo, como parte de una *cultura de yo* (en frase de Foucault, 1985), que hoy por hoy es de extrema importancia. No se puede entonces tratar demasiado a la ligera este *sujeto parlante* y sus complejos conjuntos discursivos que se configuran en otros discursos sepultados en la conciencia (o psique o inconsciente). Todo anuncia en Unamuno una práctica que hace del lenguaje interior su campo de acción y el instrumento privilegiado de la constitución del sujeto. El universo de la palabra dialogizada es el de la subjetividad; se percibe que el sujeto se sirve de la palabra y del discurso para *representarse* en recursos y solicitaciones al *otro*, a los *otros*, para individualizarse o extrañarse ante sus pro-

pios ojos. Unamuno describe el diálogo interno de las palabras, de las *voces*, en sus contradicciones de sujetos discursivos en el auditorio interior (tablado, teatro de simulacros y apariciones). En cuanto práctica dialógica, el *texto único* es la zona de encuentro entre la oralidad y la escritura; el *locutor* o voz hablada y activa del sujeto parlante que busca al *emisor* de signos del circuito comunicativo escrito. El suyo es un universo desprovisto del contorno cortante que separa unas cosas de las otras; éste se disuelve en un nimbo ondulante que las aúna (1932; OC, X, 961).

A partir de estas justas definiciones, y ante todo de la distinción introducida a partir de las obras de teatro y *Niebla* como metáforas epistemológicas, es posible intentar delimitar las variedades del lenguaje que están en juego. En primera instancia, encontramos un nuevo sistema de relaciones en la alteración radical de la persona en transposiciones nunca aclaradas: autor/personaje; realidad/ficción; yo/otro; yo amigo/yo enemigo. El hecho de la alocución, el que habla o se piensa a sí mismo instala al *otro* y se confronta, se instaura como aspira a ser (*lo creado*, como veremos) y finalmente se historiza. El lenguaje interior se utiliza como performativo, convertido en expresión apremiante de la subjetividad y sociabilidad apremiante y elusiva que forma la dialogía. Esta dialogía suministra el instrumento de un discurso (o de discursos) en donde la personalidad del sujeto se libera y se recrea, alcanza a *otros* y se hace reconocer por las otras voces. Esta dialogía es a la vez portadora de sentidos e instrumento de acción. Las configuraciones de la palabra son cada vez únicas y múltiples, realizadas en el interior del lenguaje. En este interior se prescinde de la contradicción, se reúnen las antítesis y se representan: el *no* no existe, punto de arranque de la lógica del sueño. Esta insensibilidad a la contradicción es la

base del *Traumdeutung* de Freud (1910); a riesgo que la autoridad de Freud —en muy otro sentido que la unamuniana— acredite este mundo como *el inconsciente*, habría aquí una sugestión de investigaciones para situar la teoría del sujeto unamuniano.

Comencemos por este último punto. Inmerso en un universo circular, en movimiento constante, en grados y duplicaciones que refutan siempre a otro, los textos unamunianos semejan vastas espirales en rupturas vertiginosas de sujetos. Este agrupamiento de sujetos lo induce a establecer relaciones con Hegel; en sus propias palabras: de Hegel aprendió, escribe,

> [...] que uno es otro, que el otro y el otro es otro que uno, y que uno y el otro son en el fondo uno y el mismo, pero siempre en movimiento. [1915; OC, IX, 67]

Pero todo parece apartarnos de una correlación dialéctica, en la medida en que podemos auxiliarnos de la noción de Bajtin para explicar la extrema complejidad de la multiplicidad de categorías en Unamuno y de la progresiva falta de síntesis. Este sistema dialógico circular, de voces, de intercambios de sujetos, está estructurado sobre el lenguaje como fundamento de la sociabilidad; el pensamiento es social en un amplio horizonte de palabras ajenas y propias, en un riguroso examen: el discurso se revela en sus alteraciones del sujeto. Dialogar, para Unamuno, significa establecer el concepto del yo en la realidad: el emisor da vueltas autorrepresentándose como otro sujeto siempre, en diversos lenguajes internos.

Esta concepción del lenguaje, del sujeto y de la creación está asentada en un concepto muy específico de la civilización, la cultura y el *liberalismo*: «la consagración —escribe— de la eterna lucha, es decir, de la historia» (1922; OC, IX, 989). *Liberal* significa, pues,

«abrir cauce a la historia, dejar correr las aguas» (OC, IX, 991). Comenzaré por trazar algunos puntos en los cuales se articula este descubrimiento y que acercan a Unamuno (en muy otro sentido) al postestructuralismo y a eso que viene llamándose postmodernidad, con su particular concepción del sujeto, la escritura y la postcrítica.[1]

1. La noción —a partir de *Paz en la guerra* (1987)— de rechazar los géneros literarios históricos. Son fundamentales sus neologismos: novela vivípara, antirrealista. Es central, como culminación, el prólogo a la *Estética* de Benedetto Croce: «[éste] Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y las reglas» (1912; OC, VII, 247).

2. La novela vivípara (nivola), a partir de *Amor y pedagogía* (1902), se proyecta como un juego de realidades, *metablemas*, posiciones del sujeto; una transformación de cánones, en nuevas formas y como nuevo género. Con *Niebla*, además, se anuncia la *muerte del autor* (concepto de Barthes) y la total colaboración del lector. El texto es una metáfora —por así decirlo— de la actividad que lo constituye: la escritura y la lectura, en una red de envíos a textos ajenos y propios. En las citas —dice con frecuencia— «está él»; se «dice a sí mismo» (OC, V, 929).[2]

3. La ficción (teatro, novela, ensayo, poesía) se dispone como una metáfora del efecto de la lectura en la escritura. Es una invitación metalingüística al lector a colaborar, a llenar los vacíos del texto. Unamuno desea evitar el malentendido y explica a menudo este esfuerzo desinteresado con la verdad. Sirvan los siguientes ejemplos de guía: hacia 1904 estrecha los vínculos entre texto (escritura) y sujeto, y escribe: «Hay que dejar siempre suelto el cabo de la vida. Sólo en la ficción novelesca empiezan por completo y por completo acaban las cosas. ¡Que no acabe este ensa-

yo, que no acabe ninguna de mis obras, que mi vida no acabe, Dios mío!» (E, I, 619). Palabras semejantes escribe en la «Conclusión» a *La agonía del cristianismo* (1924):

> Llego a la conclusión de este escrito, porque todo tiene que concluir en este mundo y acaso en el otro. Pero ¿concluye esto? Según lo que por concluir se entiende. Si concluir en el sentido de acabar, esto empieza a la vez que concluye; si en el sentido lógico, no; no concluye. [E, I, 1.027]

Sirva como tratamiento del problema la siguiente afirmación sobre su poética: «El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector» (*Cómo se hace una novela*, 1927; OC, X, 893).

Pero la doble semiosis de la lectura y la escritura es algo más que juego textual; semeja más bien el platónico *epimelai heautou* (concepto analizado por Foucault, 1984, 1985*a*), o «cuidado del yo». Es decir, la lectura y la escritura son actividades centrales para la constitución del sujeto. El objetivo de esta doble semiosis —su práctica textual— remite también a la *hypomnemata* griega: hacer de la memoria del logos fragmentado, transmitido por medio de la educación, la conversación y la lectura, un medio para establecer una relación lo más estrecha posible entre el *yo* y el *yo*. La escritura significa una práctica del yo, de la conciencia, especie de cuaderno de bitácora de los movimientos internos. De ahí la necesidad absoluta de receptores —internos y externos— hacia quien volcar el diálogo.

La comprensión de esta semiosis se explica a partir de un par de conceptos claves: el conocimiento al servicio de la vida y la fe viva (pascaliana), que «es una voluntad de saber que cambia en querer amar,

una voluntad de comprender que se hace comprensión de voluntad, y no unas ganas de creer que acaban por virilidad en la nada» (*La agonía*; E, I, 985). Esta voluntad de saber (el verdadero conocimiento) viene a través de estados de conciencia: «La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir» (*Del sentimiento*; E, II, 736).

4. Introduce la noción de *texto único*: decir de nuevo lo que ya se había dicho (en su léxico). La aparente variedad de géneros y temática es «un solo y mismo pensamiento» (1907; OC, IV, 589). O como escribe en comentario a Jean Cassou en 1927: «mi obra es la misma siempre» (OC, X, 848). Podríamos multiplicar las citas, que se justifican y fundamentan, como pensamiento coherente central, en el marco de la filosofía paradójica de la repetición de Kierkegaard. Así, en 1920, escribe: «Este artículo, lector mío, es el mismo que ya conoces, el de antes, el de siempre, es mi artículo. Este artículo soy yo» (OC, X, 435). Y, para terminar, el siguiente extenso texto de 1907:

> Sí, tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otras comentarios, otras ensayos sueltos, otras poesías, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento fundamental que va desarrollándose en múltiples formas. Y así, buscando el transmitir ese tu pensamiento central lo vas ciñendo cada vez más y encontrando nuevas formas de expresarlo, hasta que acaso des un día con la más adecuada, con la precisa. [OC, IV, 589]

5. Esta gama referencial, en grados de duplicaciones, está asentada en una teoría del lenguaje como doble actividad del sujeto y como fundamento de sociabilidad. Sociabilidad que necesita del *otro* —interno y externo— para la auténtica comunicación, aun en la contradicción de los distintos sujetos. Es conveniente recordar los supuestos sobre cuyo fundamento son posibles estas relaciones. Para comenzar, el lenguaje «es una cosa social —escribe en 1907—; el lenguaje es conversación. Y el pensamiento mismo es, pues, social. [...] Pensar es pensar para los demás; pensar es una función social» (OC, IV, 590-591). La sociabilidad del lenguaje es marco de referencia y sustrato del *Del sentimiento*; la unidad más clara de la solidaridad entre conocimiento, memoria, individuo y lucha:

> La razón, lo que llamamos tal, el conocimiento reflejo y reflexivo, el que distingue al hombre, es un producto social. [...] Pensar es hablar consigo mismo, y hablamos cada uno consigo mismo gracias a haber tenido que hablar los unos con los otros [...] El pensamiento es lenguaje interior, y el lenguaje interior brota del exterior. De donde resulta que la razón es social y común. [E, II, 751-752]

Esta comunicación, eminentemente social, puesto que se dirige a *otro*, es la parte dinámica de su pensamiento filosófico y de su poética. «Nuestra conversación interior —aclara— es un diálogo y no sólo entre dos, sino entre muchos» (E, II, 545). Lo que no es diálogo o contradicción es muerte; si hay contradicciones externas es porque las hay internas (OC, IX, 983). Pero también el lenguaje media entre los hablantes: «Entre dos que hablan, media el lenguaje, media el mundo, media lo que no es ni uno ni otro de los inter-

locutores, y ese intruso los envuelve, y a la vez que los comunica los separa» (1904; E, I, 524).

El proceso comunicativo, compleja red de diálogos y réplicas, se desenvuelve en una gama de emisores y receptores textuales (yo/otro; autor/personaje; realidad/ficción), en el auditorio interior, la conciencia, la historia, que pasan a denominarse hacia 1919-1920 «caleidoscopio cinematográfico» (OC, IX, 300 y 940), «pantalla del alma propia» (1918; OC, IX, 83), donde dialogan sin fin las ficciones. La realidad es contradictoria, tejido de antinomias que «no se resuelven en una ley superior», porque no hay problemas, «hay posiciones y basta» (1920; OC, IX, 947-948). En este escenario, o pantalla o caleidoscopio, pugnan yo/él, nuestros yos ex futuros que son «los demás» (1923; OC, X, 531), los distintos sujetos que en su espíritu viven y se pelean. O dicho de otra forma: el yo empírico o fisiológico, el yo trascendente (inmanente), el yo histórico o la personalidad histórica, de ficción (1923; OC, X, 546).

6. Esta teoría del lenguaje como *sociabilidad*, que necesita al *otro*, se proyecta en la recóndita cámara de la conciencia, en una teoría del sujeto no unitario, que estalla en refutaciones al otro yo suyo. «Nadie se conoce a sí mismo —afirma en 1932— si no conoce al otro. Sólo a través de los otros se conoce uno a sí» (OC, IX, 1.017). El diálogo y la contradicción lo llevan a dar vueltas (1920; OC, X, 444) porque cada uno «se sostiene de sus contrarios» (OC, X, 849). Este pensamiento circular dialógico se refracta en el yo amigo y el yo enemigo (léanse a esta luz *Abel Sánchez* y *El Otro*), o el yo impuro, «el que es todos los demás a la vez que él mismo» (1915; OC, X, 333). En definitiva: la contradicción de sujetos, de esos «dos o tres sujetos que llevo dentro de mí y que rara vez están conformes» (OC, VII, 563). Parece adivinarse lo que hoy se

denomina las posiciones de sujeto que forman parte de un sujeto fragmentado.

El lenguaje es social, dinámico, movimiento, posiciones discursivas de sujetos hablantes, ajenos al universo monológico y dogmático, opuesto a la subordinación del pensamiento. Es un impulso hacia el conocimiento independiente: los suyos —dice— son,

> [...] monodiálogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo. [1932; OC, XVI, 568]

Niega así lo subordinado, el pensamiento por el pensamiento mismo, y se ejercita en la discusión, contra la supremacía ideológica.

Esta pluralidad del sujeto en crisis (ruptura) impide el simulacro del sujeto unitario, monológico, dogmático, único. La conciencia social se hace hablando; la ramplonería es lo transparente y lo claro. Pocas citas más reveladoras del drama interno que supone este extenso diálogo interno que la siguiente: «¿En el otro? [...] ¿Y cuál es el otro? ¿Cuál no el otro? ¿Cuál éste?» (OC, X, 336). Unamuno busca el movimiento, la antinomia; en definitiva, la verdad de cada extremo, sin eludir al *otro* (OC, X, 247).

Un punto de aclaración: la teoría del sujeto plural unamuniana en nada se asemeja al camino que ha tomado esta noción en la segunda década del siglo XX, en particular el psicoanálisis francés o los filósofos de la llamada postmodernidad —Georges Bataille, Jean Baudrillard, Lacan, Derrida, entre otros—. En éstos la disolución del concepto de sujeto está ligada a una subjetividad desarticulada y se estructura en la desarticulación misma (véase la estimulante crítica de C. Dean [1986, 42-43]). En cambio, la concepción una-

muniana está más cerca de aquella teoría del sujeto discursivo y de la sociabilidad del lenguaje de la escuela bajtiniana (Bajtin, Voloshinov, Medvedev), para quienes el sujeto unitario significa la *voz* monológica y de autoridad. En contraste, la dialogía (pluralidad de sujetos discursivos y de lenguajes internos) representa el grado más elevado de la socialización, dentro de un amplio sistema de la materialidad del lenguaje. En definitiva, la orientación de la palabra hacia un horizonte social definido.

7. Lenguaje, sujeto, discurso, escritura, lectura, remiten a una teoría implícita de la cultura como movimiento, no estática; una cultura en curvatura, eternamente renovada, infinita de ayer y de mañanas (1908; OC, IV, 501). El tiempo rueda, se desteje y se teje en generaciones, donde siempre se vuelve a empezar. La historia es «un caleidoscopio cinematográfico movido por la correa sin fin del Acaso» (1919; OC, VIII, 589).

Metáforas epistemológicas

En la reflexión de Unamuno se encuentra algo más a partir de sus grandes metáforas epistemológicas: la función subversiva de lo imaginario (*imaginación*), el trasfondo positivo de la *memoria colectiva* y del *inconsciente colectivo* (*intrahistoria*), la historia como un *imaginario social* y proyecto futuro (*su caleidoscopio cinematográfico*), una labor analítica sobre la negación y la reconciliación como engaños, que hoy, gracias a las reflexiones de Freud reconocemos como *función del deseo*. Esta negatividad se convierte en la lingüística moderna a partir de Saussure en la discontinuidad inherente a la lengua de su hipótesis de trabajo. Nos hallamos en presencia de formas distintas

de negación que, si seguimos las indicaciones de Unamuno, nos remiten a la relación constitutiva del sujeto como agencia dinámica de resistencia con capacidad revolucionaria. Desde este sujeto histórico problematizado, se dibuja la noción de *interpelación ideológica*, que Althusser (1971) formaliza desde su posición contemporánea partiendo de las relaciones imaginarias y Lacan describe como entrada del sujeto en el orden simbólico del lenguaje. Unamuno inscribe una separación del pensamiento tradicional sobre la subjetividad como espacio unitario en la constitución del mundo fenoménico. Sus *sujetos* dialogizados están en interacción con el mundo social, y dejan abierta la posibilidad de resistencia y lecturas que impliquen argumentos sobre nuevas relaciones de conocimiento que permitan nuevas representaciones del sujeto social sobre el poder y las ideologías. Unamuno intentó romper con las estructuras tradicionales del conocimiento subjetivo, incluso *con* y *pese a* sus contradicciones, se puede vislumbrar la emergencia de una versión contestataria del sujeto social.

Percibimos un intento serio de romper el *abismo enunciatorio* y de subrayar las lagunas que median entre el sujeto de conocimiento y el *yo* hablante como entidades generadoras de sentido. Unamuno plantea una interrogación de los fundamentos mismos de los enunciados, de las metodologías, ciencias y teorías de las ciencias humanas, y un fecundo propósito de desplazar la certeza (verdad) epistemológica del yo hablante. El suyo representa un giro crítico, los inicios de una nueva tropología, autobiográfica si se quiere, que establezca el sujeto como objeto de conocimiento; toma de conciencia especular que pone de relieve la estructura especular que le da soporte a todo conocimiento, incluyendo el conocimiento de sí —aquello que, desde un mirador determinista y una descripción

pesimista de la especularidad de la epistemología, De Man llama «autobiografía como borradura» (1979, *defacement*) —.

La estructura especular unamuniana —*todo es espejo*— propone una ruptura de la trampa de la especularidad, un movimiento hacia el quiebre de la relación especular entre el sujeto y el objeto de conocimiento. Quebrar el espejo de la *ideología* (retomemos a Marx) y cuestionar la desposeída sujeción del sujeto especular. Podríamos así establecer fructíferas relaciones entre las *autobiografías* unamunianas y aquel análisis de Roland Barthes (1975) que distingue entre el sujeto del discurso y el sujeto del relato (*récit*) para proponer una especie de *tercer* yo que cierra el abismo enunciatorio (adapto de Smith, 1988). El *tercero* moral unamuniano, el que «quiero ser» del *deseo*, o el *tercero* implícito del diálogo a que alude Bajtin. Este *tercero* moral (la verdad futura) arrastra toda la fuerza ideológica futura del discurso. De hecho, entonces, los cambios de sujeto pronominal de su práctica discursiva (yo, tú, él) ponen de manifiesto las tensiones inherentes entre las ficciones y sus representaciones y una actitud crítica ante la *doxa* monolítica y monoestilística. Unamuno se complace en sacar a la superficie la experiencia del sujeto *paradójico* contra una doxología reproductora y estereotipada.

Todo este andamiaje filosófico está cimentado en un inmenso diálogo, poblado de interlocutores internos y externos: el yo, el otro, Dios, el pueblo, el hombre, en ondulaciones circulares. Se redobla el desdoblamiento; el tiempo y el espacio se bifurcan en inalcanzables yos, que resisten la univocidad y el monologismo. La suya es una apropiación crítica del sujeto; Unamuno redobla las representaciones, las problematiza; todo objeto se convierte en espejo del sujeto en escenas privadas y públicas. Su proyecto es a manera

de una contrapráctica de las representaciones oficiales y de las ficciones de un yo, supremo y jerárquico. Su proyecto de modernidad reintroduce la escritura (el discurso literario) como un intersticio subversivo y crítico desde *En torno al casticismo*.

Niebla es el paso definitivo (implícito desde al menos 1904), y revela los universos internos como variantes de una misma historia, retomada desde múltiples ángulos y diversos nexos intertextuales (Kierkegaard, Schopenhauer, G. Papini, Descartes, Unamuno mismo, entre otros). Con *Niebla* no nos encontramos ante un mundo individualizado constituido por singularidades fijas, ni leyes fijas que expliquen el mundo ni el discurso. Las figuras son móviles y se mueven con holgura entre las fronteras de la realidad y la ficción, liberadas —por así decirlo— de un ser supremo o un yo superior. No hay autoridad posible en este *continuum* de intercambios. De tal manera que original y copia, modelo y simulacro, realidad e imagen se desdoblan, y resulta difícil —cuando no imposible— distinguir lo verdadero de lo falso. Para llevar a cabo este proyecto, Unamuno *confunde* las dos caras de una división —ficción/realidad— dentro de la lógica nebulosa de la representación, en convergencia. En la superficie textual aparecen historias diferentes y convergentes: las de Goti, Augusto Pérez, Unamuno, Eugenia, Mauricio, Orfeo. Una verdad (ficción) absolutamente distinta corresponde a cada uno de los actantes, a cada punto de vista. Pero en un momento preciso, se produce una resonancia interna que desborda el texto y envuelve también a los lectores.

Esta explosión dialógica de sujetos discursivos se revela en un mecanismo análogo (pero no idéntico) a la causalidad circular hegeliana *Omnis negatio est determinatio* (estudiada por Althusser, 1965, 101-102; Rockmore, 1986). Se trata, parecería, de una lectura

del ser en el cual las diferencias (yo/otro; el *I/Thou* de Buber, 1937) se interiorizan; sirva a modo de ejemplo el famoso capítulo en que Augusto Pérez juega a las alternancias: «Soy otro, soy el otro [...] pero, ¿es que no hay otras? ¡Sí, hay otras para el otro!» (cap. X; OC, II, 858). A partir de esta concepción del mundo, el *otro* (lo otro) nos invita a pensar en las semejanzas y diferencias simultáneas como producto de una explosión de sujetos discursivos en la conciencia. Lo dispar, los contrarios, son la unidad de la comunicación interior. Resulta imposible invocar a otro —autor, Dios— que resuelva el conflicto, que aclare cuál es la realidad, cuál la ficción: el otro siempre refutará al yo/otro. Su dialogía es siempre antagónica y agónica.

El *contramismo* (1918; OC, X, 76 y 80) está presente siempre, como la *contrahistoria*: esa es la eternidad, el tiempo. Augusto lo aclara de manera rotunda:

> Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario; aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer. Se teje y se desteje a un tiempo. Y de vez en cuando nos llegan hálitos, vahos y hasta rumores misteriosos de este otro mundo, de ese interior de nuestro mundo. Las entrañas de la historia son una contrahistoria, es un proceso inverso al que ella sigue. El río subterráneo va del mar a la fuente. [OC, II, 837]

Si anteriormente (*En torno, Paz en la Guerra)*, el concepto de intrahistoria le ha parecido exacto, con el tiempo también la *historia* tiene su opuesto, su otro lado, su contramismo en movimientos en espiral, en ondulaciones concéntricas, como el mar: ayer/mañana, interior/exterior.

Si mi propuesta es aceptable, lo que se pone en

juego a partir de *Niebla* es una redefinición del yo en cuanto sujeto sociabilizado: el *otro*. Este proyecto de representaciones está presente desde *Amor y pedagogía*; en repeticiones y emplazamientos este mundo dialógico concéntrico, circular, hace que uno pase al otro indefinidamente, en repeticiones renovadas. A medida que se desarrolla, lo complementa con búsquedas alternativas, desde ángulos diferentes, comentando, incitando al lector. Se transforma y transforma el *texto único* en su proceso; demuestra según métodos diferentes, en procesos de selección de *géneros internos*, desarrollando siempre el mismo *metablema*, en demostraciones de *metahistoria*, *metapolítica*, *meterótica*. Nunca el puro contemplador y siempre contra el *mero lector* absurdo e inhumano. Tal es la lógica del sueño. La lección definitiva es que no existe comunicación sin el *otro*; que es imposible concluir el diálogo infinito o concluir los relatos; abandona, por así decirlo, el libro convencional *redondo*, en favor de lo incompleto, digresivo, sin prueba ni conclusión, que se interrumpe, recoge y reproduce las contradicciones. (Walter Benjamin, desde otros ángulos, define este «arte de interrupción» como la modernidad [Ulmer, 1985, 146].) No se le escapa a Unamuno en 1935 este principio y, en su relectura de *Niebla*, propone como procedimiento ofrecer dos conclusiones diferentes para que el lector decida; esta doble estructura se vincula estrechamente al problema del sujeto. Unamuno deja hablar; el final del texto no es el fin del lenguaje, sino que éste continúa. Las versiones del metablema se van haciendo más elaboradas; la fascinación del diálogo interior como riesgo, en una red de comunicaciones entre emisores y destinatarios, que ocupan, alternativamente, el otro papel. Toda esta teoría del sujeto está asentada en la conciencia individual y la conciencia histórica nacional en cuanto productos

sociales: «El pensamiento y la razón son de origen social: la conciencia es un producto social» (1902; OC, X, 104). El uno y el otro siempre presentes; un sistema que valora al destinatario y que toma forma en relación de contrarios. El ensayo *Rebeca* (1914; OC, IX, 63) sugiere la posibilidad de este sistema, en una *alegoría* de su poética de contradicciones: como el alma materna, que concibe ideas gemelas y contradictorias

> [...] quiere que vivan sus hijas todas, las quiere vivas, y no muertas las unas y fratricidas las otras. ¡Que luchen, como antes de nacer luchaban en su seno; pero que no se maten! ¡Que vivan todas!

El yo, como la creación, está orientado hacia un auditorio social.

Este riguroso examen de la conciencia y del sujeto reside precisamente en su movimiento de expansión —uno y otro— en pluralidad de lenguajes en conflicto, nunca el lenguaje estacionario, nunca la conciencia única, monoestilística. Tampoco el *simulacro*: es decir, una copia de copia, un icono degradado, una semejanza infinitamente rebajada (véase la definición de Deleuze [1969, 297]) porque el simulacro platónico supone un original auténtico y único; una idea superior y su imagen. En este mundo poblado de sujetos no existe la alternativa del simulacro, o el *remedo*, en léxico unamuniano. Recuérdese el consolador diálogo interior cuando Augusto se descubre como otro, el *otro*, y se pregunta si no hay *otras* Eugenias. Categóricamente afirma que las *otras* son del *otro* (Mauricio), todas «remedos de ella, de la una, de la única» (850). Bien pronto descubrirá Augusto la absoluta otredad y la imposibilidad de un sujeto unitario y dogmático en el tiempo y el espacio. No hay verdad única, todo mo-

vimiento se combate a sí mismo de continuo: «Vivo para vivir —escribe— horrible círculo vicioso» (OC, IX, 353).

Quisiera reforzar esta discrepancia fundamental con teorías norteamericanas y francesas, de las llamadas postmodernas, del *simulacro* («copia idéntica de un original que nunca ha existido» [Jameson, 1986, 151]), parte sustancial de esa nueva cultura y postcrítica de la imagen que debilita la historicidad, tanto en la relación del sujeto con la historia pública, cuanto en las formas de temporalidad privada. Parte constitutiva es la estructura *esquizofrénica* de Lacan; la descentración y diseminación de Derrida; le *différend* de Lyotard; el hiperrealismo de simulación de Baudrillard; la conquista de las superficies de Deleuze; la *dépense* de Bataille, entre otros (véanse las citas de Jameson, 1986; J. Habermas, 1981, y la síntesis de Fokkema y Bertens, 1986).

Lo que Unamuno propone de manera concreta es toda una ontología del interior y del exterior como comunicación; un modelo de la autenticidad y la falta de autenticidad, un repudio de la superficie (superficialidad), del engaño, del simulacro, de la comunicación sin *destino* o *destinario* (imaginada por Derrida, 1980). Ofrece, en cambio, un proyecto de interiorización o introspección, de combatirse «a sí mismo de continuo» (1915; OC, IV, 1.120), estrechamente vinculado con la oposición entre alienación y desalienación de los contenidos internos, en vueltas y revueltas que se inscriben en la superficie textual en grandes círculos concéntricos del yo y del otro, sin espejismo ideológico. El sujeto *individual* es en Unamuno *social*, histórico; el sueño, la niebla, la ficción son zonas o dimensiones de reorientación vital, no vastas colecciones de imágenes o conjuntos de espectáculos, ni la *jouissance* de la novedad o de la modernidad. En esas zonas sin

fronteras se intensifica la *representación*; es decir, la propia posición discursiva del sujeto individual dentro de la totalidad o el conjunto en un momento de verdad: que todos somos representaciones del otro, y que no hay autoridad única ni lenguaje único ni dogma posible. Semejante proyecto, tomado en su conjunto, supone una percepción excepcionalmente aguda del ser humano como otro. En *Niebla* Unamuno establece de manera definitiva, en la comunicación discursiva, el papel activo del otro.

Y algo más: en cuanto comunicación, también el lector desempeña un papel activo en el acto de comprensión; la *muerte del autor* (en la frase de Barthes, 1972) no consiste en otorgarle un espacio autónomo al lector, o lo que se llama *silencio* donde el autor aparece como una *estrategia textual*, y el lector reemplaza violentamente al sujeto creador por la libre organización de los materiales del texto. Tampoco el autor *mutilado* de Derrida (*La dissémination*, 1972, 334) ni el parasitismo de la palabra escrita sin significados (*La Carte Postale*, 1980). Tampoco la automutilación o *autopunition* de Georges Bataille, conceptos éstos que redefinen la subjetividad como un simulacro sin original, sin contornos y sin historicidad (véase la brillante crítica de J. Habermas [1981]).

Si en *Niebla* Unamuno da *muerte al autor*, lo hace guiado por el propósito de abolir la distancia entre ficciones y realidades y representarse a su vez como un sujeto discursivo entre otros, poniendo así en tela de juicio el lenguaje autoritario normativo. De hecho, pues, son dos maneras muy diferentes de conceptualizar el fenómeno en su conjunto; el de Unamuno es un intento realmente dialógico (socializado) de reflexionar sobre nuestro presente temporal como inserto en la historia. En este texto narrativo, se nos urge a realizar el mismo movimiento, con la misma distancia crí-

tica; es un llamado de atención a no reducir la multiplicidad de discursos (y sujetos discursivos) a uno solo, considerado el correcto, el idóneo, el *verdadero*. Representa, en realidad, el cuestionamiento de toda autoridad que se erige en norma.

Unamuno parecería estar ficcionalizando las tesis de Marx contra Feuerbach (1848): si se elimina el *otro*, y se elimina el enigma (o el azar o el misterio), se destruye la esencia del ser humano: el ser humano en su realidad social, no como individuo abstracto. Es decir, la humanidad socializada. Con *Niebla*, Unamuno presenta a un nuevo modelo de producción textual que es, al mismo tiempo, un nuevo modelo cultural: la colaboración en todo lo que determina de una forma u otra la psique (conciencia, espíritu, alma) del individuo, y se exterioriza objetivamente por *otro*, con la ayuda de uno u otro código de signo exterior.

Unamuno es, claro está, como todo pensador, hijo de su tiempo; en estas especulaciones se enlaza naturalmente con sus precursores. Herencia, la suya, asimilada, y a menudo, puesta a prueba, reelaborada de manera crítica. Está, sí, determinado —podríamos decir— por las tradiciones filosóficas de sus predecesores, que abarcan buena parte del pensamiento occidental, a partir de la Biblia. Pero también salta a la vista la diferencia cualitativa, por lo cual se acerca, de un modo original, en el más profundo de los sentidos, a los problemas de hoy. Comparte muchas de las suposiciones más básicas acerca del individuo, la sociedad, la historia; su lenguaje es, ciertamente, decimonónico. Lenguaje filosófico que lo constriñe y lo obliga a crear neologismos para expresar con claridad su pensamiento formalizado. Dentro de ese circuito de anticipaciones, sus ensayos, comentarios, preceden la estrategia de la postcrítica, y esboza, y anticipa asimismo, el proyecto de la teoría postestructuralista: lo

que se denomina hoy localizar el *sujeto* del conocimiento (Ulmer, 1985, 148).

Pero podemos argumentar de un modo más concreto retomando la relación entre la producción cultural unamuniana y la vida social en general. Sin duda, comparte con el modernismo (la modernidad, sería mejor) un desafío a los principios reinantes de la realidad y su representación. Sin embargo, su desafío constituye la señal de un nuevo sujeto en la historia; una ruptura radical con los sistemas de pensamiento anteriores (también Valle-Inclán, en muy otro sentido). La manera en que tal abertura (censura) se manifiesta, va por pasos, coyunturas claves: 1898, los conflictos sociales en suelo español durante los diez primeros años del siglo XX, la primera guerra mundial imperialista, la Revolución rusa, la Dictadura de Primo de Rivera, sus exilios y, finalmente, la II República española y los acontecimientos de la guerra civil hasta su muerte en 1936. De entonces data una manuscrito inédito, *El resentimiento trágico de la vida* (que conozco gracias a una síntesis de Elías Díaz), donde se propone —escribe— «la experiencia de esta guerra me pone ante dos problemas, el de comprender, repensar mi propia obra empezando por *Paz en la guerra* y luego, comprender, repensar España» (Díaz, 1986, 81).

Si mi propuesta es aceptable, cada uno de los siete procesos mencionados intervienen de manera directa y fundamental en la producción textual unamuniana y se origina en un concepto del sujeto, de la cultura y de la historia que penetra la vida ordinaria. Bajo los imperativos de un sistema político-social que perturba la infraestructura comunicativa de la vida individual cotidiana, Unamuno presenta formas de sociabilidad humana, de acción comunicativa.

Levanta dudas sobre las visiones del mundo unificadas: verdad, norma, autenticidad, cultura, morali-

dad, historia. Su decisión a partir de *Niebla*, parecería ser la de poner en primer plano las dimensiones del sujeto, del sujeto socializado. Y no debemos retener de *Niebla* sólo un dilema estético; lo que parece claro es que pone en tela de juicio los sujetos individuales, con identidad personal única, la ideología del yo único.

Creo que en vez de abandonar a Unamuno y su proyecto como una causa perdida en este ocaso del siglo XX, deberíamos aprender de su programa que al menos indica la dirección de una salida. A saber: que no existe comunicación posible sin el *otro* y que toda *voz* única es autoritaria. Esta *voz* se levanta, hoy día, contra la universalización, contra la sociedad postindustrial, el capitalismo multinacional, la sociedad de consumo, la sociedad de los medios de comunicación. En definitiva, contra la lógica del capitalismo de consumo (y consumación).

En *Niebla* el lenguaje funciona como transformador, como extenso diálogo de argumentaciones y refutaciones. Los juegos de lenguaje son aquí juegos de informaciones, de saberes, de conocimientos, en una red de enunciados denotativos e interrogativos. El saber y la estructura tradicionales de la ficción se alteran; los papeles adjudicados al narratario y al narrador se rechazan. Todos son emisores y receptores, de modo que el derecho a ocupar una de las actividades se funda sobre el doble hecho de haberse ocupado el otro. Se quiebra toda autoridad; toda palabra se convierte en un acto de habla, acto de habla no únicamente del emisor sino también del receptor, y además, el *otro*, el tercero interno o externo. Todo se pone en juego en esta tupida red de diálogos, de discursos en discursos, de distribución de papeles, que pone en tela de juicio e interroga la legitimidad. El relato reintroduce como validez del saber, la duda; puede tomar así dos direcciones (o dos finales): el del co-

nocimiento o el de la libertad. Introduce, por así decirlo, la dialogía de la filosofía moderna frente a la manera aristotélico-católica de concebir la objetividad de la realidad.

El texto, extensión de la memoria y de la imaginación, es a manera de laberinto circular, para afirmar la libertad de seguir pensando el pensamiento inicial; de ahí los enlaces que se rozan entre *Niebla*, texto de Kierkegaard, pasajes de Papini, algún pensamiento de Schopenhauer, el motivo del paraguas de Nietzsche, alguna cita paródica de Descartes. Pero también roces indeterminados con su propio lenguaje y su propio universo creado: *Amor y pedagogía, Del sentimiento trágico* (1913), ensayos, soliloquios, arabescos, y el prólogo, tan memorable, del *Cancionero*, clave, si las hay, de esa voz que busca el diálogo entre el *yo* y el *tú*. En Unamuno se cumple aquella memorable definición que ofrece Borges sobre el proceso creador: «una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído».[3]

NOTAS

1. El postmodernismo, concepto que proviene de la arquitectura, se considera una ruptura con la estética modernista. Entre sus características se enumeran las siguientes: la *muerte del autor*, la recepción o colaboración del lector o espectador; la relación del sujeto y el poder; el pluralismo; la capacidad para cuestionar el conocimiento heredado; la convicción de que poder y conocimiento están ligados. Es además una cultura cibernética, asentada en el *simulacro* y la desconstrucción crítica. Existe buena cantidad de estudios: remito a Henri Lefèbvre (1962); Lyotard (1979); las compilaciones de Buchloh *et al.* (1983); Wallis (1984) y el número de *Critical Inquiry, Pluralism and its Discontents* (1986); Fokkema y Bertens (1986); Derrida *et al.* (1985); Zavala (1988).

2. Ihab Hassan (1982; 1986) ha planteado una taxonomía del postmodernismo: *indeterminacy, fragmentation, de-canonization,*

self-less-ness, depth-less-ness, the unpresentable, unrepresentable, irony, hybridization, carnivalization, performance, participation, constructionism, immanence. La postcrítica está bien vista por Ulmer (1985). Está claro que el proyecto unamuniano tiene muchos puntos en común con la postmodernidad en tanto en cuanto el *modernismo* (1860-1930) abre esos caminos. Queda claro asimismo la divergencia fundamental.

3. Borges se ha convertido en una suerte de campeón de la postmodernidad, y se le cita con frecuencia: Lyotard, Foucault, Barthes, Deleuze, entre otros. En particular, como ejemplificación de la *muerte del autor*, por el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote». Véase a esta luz la *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno (entre otros textos), así como *Niebla* y los *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. Es importante señalar también que tanto Unamuno como Borges se apoyan siempre en una *metanarración*: hipotextos, historia, mitos, filosofía. Volveré sobre esto.

VI

VERDAD, DIALOGÍA, ESTRUCTURA

> Seré autor, actor y público. Me representaré a mí mismo, para mi propio gozo. ¡Autor, actor y público!
>
> *Soledad* (Acto I)

A lo largo de estas páginas he intentado establecer la relación estrecha entre práctica filosófica y estructura literaria. Un vocabulario afín nos ha perseguido en metáforas epistemológicas y signos de comunicación: espejo, actor, autor, personaje, teatro, conciencia, *otro*, amor, compasión, verdad. He subrayado además que dentro de los límites de un mismo enunciado (la práctica unamuniana), una misma metáfora, un mismo léxico, se repite mediante autocitaciones, reiteraciones, refutaciones, pero siempre dentro de la totalidad de su discurso, al cambiar de lugar y de función significa algo distinto. Esta relación de voces aparece distribuida como en un vasto teatro; el emisor de signos es siempre un dramaturgo, que reparte sus enunciados entre las voces ajenas. El saber así concebido implica hacerse sujeto para el *otro* y para sí mismo; problema que le plantea al autor crear una compleja estructura para representar una discusión nunca terminada en la forma del texto abierto, la posición del emisor de signos y el problema que Bajtin llama *el*

tercero en el diálogo. Representa una estructura nueva de la imagen del ser humano. Me doy cuenta de que todo lo que he dicho hasta ahora constituye el intento de examinar de nuevo las diversas formas de dialogía y comunicación propuestas por Bajtin en función de las innovaciones unamunianas, y si no queremos seguir prisioneros de esquemas fijos, podemos reconstruir este *tercero* siguiendo los indicios significantes de los textos de Unamuno.

Bajtin sugiere convincentemente que el autor dialógico es profundamente activo y, si bien a menudo interrumpe el fluir de los monólogos y diálogos de sus personajes, nunca acalla la voz ajena. Las interrupciones le permiten valoraciones, comprensiones, puntos de vista diversos, situar(se) al filo de las situaciones, en el umbral mismo de las crisis. En esta comunicación, siempre hay un *tercero*, el que comprende. Es decir, que la dialogía es tridimensional y la totalidad del enunciado incluye el acto de comprensión como una posición interdiscursiva. Este saber se inscribe en la textualidad como un *tercero*, en un acto de comprensión dialógica, en que actúan dos conciencias y dos sujetos. Este *tercero* funciona como voz de un debate que no está ni puede estar concluido o, en palabras de Bajtin: «la comprensión nunca resulta ser tautología o doblete, porque implica a dos sujetos y a un tercero potencial» (*Estética*, 307). El paso hacia el yo del otro, la visión de uno mismo con los ojos de otro (y el *tercero* como testigo) es «sentimiento de fe»; es decir, «una actitud íntegra (del hombre total) hacia un valor supremo y último» (335).

Esta actividad o «sentimiento de fe» está ligada a los problemas de conclusión e inconclusión. En esta confrontación dialógica se puede percibir lo *dado* y lo *creado* —el material previo que permite crear algo nuevo; lo *creado* es encuentro y liberación de los senti-

dos únicos—. Todo discurso reposa sobre lo *dado* —la frase ya pronunciada, la palabra ya dicha, el texto ya escrito— para crear lo nunca antes *dicho*, aun sin cuerpo, escritura que se busca en el intersticio secreto que se anima desde el interior de la palabra para el *otro*, que lo comprende, lo interpreta. Lo *creado* garantiza la infinita continuidad del discurso en la búsqueda de otros sentidos, en la futura interpretación y en la recepción de lo ya *dicho* para volver a ser *creado*. Todos estos problemas surgen inevitablemente en un análisis de la obra de Unamuno, en su excepcional insistencia en el contenido de la conciencia humana como formas de yo y de otros. Particularmente útil a nuestro propósito es la siguiente cita unamuniana donde opone, con su propio vocabulario, lo *dado* y lo *creado*:

> El verdadero dialecto, o sea lengua de diálogo, de encuentro —y de contradicción—, es individual. Cada uno de nosotros, cuando es él y no un cacho de muchedumbre, tiene su habla propia, que está creando y recreando de continuo. Porque lo otro, el lenguaje [...] No, lo que no es dialecto individual, de diálogo, ni es lenguaje siquiera. [OC, VII, 1.046]

Si procedemos de la sugerencia bajtiniana que la palabra es un drama «en que participan tres personajes» (*Estética*, 314), este *tercero* reconduce la respuesta y, por consiguiente, implica una valoración. El *tercero* es presencia silenciosa, no participa en el diálogo, lo entiende, y esta comprensión misma forma parte del sistema y de alguna manera transforma su sentido total. «El que comprende se vuelve inevitablemente *tercero*» del diálogo (318), tercero que puede presentarse en un número infinito de participantes de un diálogo comprendido. Este destinatario *superior* ofrecerá la

respuesta justa en un espacio metafísico, o bien en un tiempo histórico lejano: la verdad, Dios, sentimiento de fe. De este *tercer* destinatario vendrá la comprensión-respuesta, nunca de los destinatarios existentes o próximos. La verdad así concebida es una presencia invisible en todo diálogo; sin esta presencia toda situación se puede equiparar a una cárcel o al infierno, ambos espacios poblados por la ausencia absoluta del tercero (319). Este *tercero* es la palabra que prosigue su curso en un adelante ilimitado, la que propiamente no finaliza porque no tiene un fin de sentido. La respuesta-comprensión posee carácter extralingüístico, en realidad calidad metadialógica. La conversación interior es diálogo entre muchos, una vez que los interlocutores se separan —dice Unamuno—— «continuaremos conversando uno con otro y yo me diré lo que debía decirle ahora y no se lo digo y me contestaré lo que usted debe contestarme y no me contesta» (OC, III, 368-379). Se habla, pues, en coro de lenguajes y en variedad de dialectos sociales; somos *nosotros*, no *yo*. Traspasar las fronteras del lenguaje en contigüidad sin fusión significa la forma de internalizar las voces y animarlas desde el interior a las coexistencias, los funcionamientos mutuos y recíprocos.

La práctica discursiva unamuniana confirma de manera directa esta concepción de Bajtin sobre el pensamiento dialogizado y el *tercero* ausente. La compleja posición del autor y del héroe (en el sentido ya expuesto) revelan una estructura polifónica nueva de la imagen del ser humano, semejante y diferenciada. En Unamuno la conciencia está poblada de significado y no enmarcada de forma definitiva, no es espacio de coto cerrado, de manera que toda conciencia se hace y rehace en infinitas relaciones y diálogos inconclusos. Unamuno pensaba en confrontaciones, despla-

zando puntos de vista, conciencias y voces distintas. Cada nuevo punto de vista, como cada personaje, es independiente, con derechos iguales al emisor de signos. La interacción de estas conciencias está asentada en la igualdad de derechos y significados, son conciencias equitativas en representaciones multicentradas, multisubjetivas y multidimensionales internas y externas. Si el autor entra en el texto (se textualiza) es para entablar un diálogo con el personaje y solicitar el testimonio del *tercero*. A partir de esta estructura, el yo (emisor) y el otro (héroe) invitan al diálogo-respuesta en apropiaciones y reapropiaciones discursivas cuyas posiciones de sujeto varían de acuerdo al contexto. El triángulo es intercambiable en nuevos desciframientos y reorganizaciones del mensaje. El nuevo receptor (interno y externo) reagrupa y redefine los significados. Unamuno privilegia la polifonía, lo multidimensional y multiespacial en intercambios de identidades e identificaciones. Los sujetos gramaticales se hacen circulares en el espacio común del encuentro; la muerte significa poner punto final a la palabra, cercar, encarcelar los sentidos. La amenaza viene de la imagen, del símbolo, que puede sofocar al sujeto y sellarlo en una forma fija, que no sería otra que el *ello*. El drama *El Otro* revela esta estructura inconoclasta (antiespecular), la imagen del doble sofoca al reducirlo a una forma, el *ello* que devuelve la imagen con la amenaza de la muerte, de una verdad única. La posibilidad de ser siempre un *otro* significa que hay comunicación, que dos sujetos participan, que la subjetividad no es aislamiento solipsista y que el *tercero* no está ausente. La propiedad del pronombre auténticamente personal es ser la instancia misma del discurso; ajeno a este discurso no es más que una forma vacía, un *reflejo* de los otros.[1]

El uso del yo, del nombre propio, demuestra que

la designación de la instancia del discurso no va sin objetivación del yo. Poner, dar, dar nombre, nombrar, llamarse, que lo llamen a uno: «Ser es llamarse», el nombre es esencia (reminiscencia platónica; recuérdese sin más *Los nombres de Cristo*). Pero esta designación se quiebra —o Cosme o Damián—, el *otro* la rechaza, vuelto inevitablemente un *tercero* en diálogo. El problema del doble viene siempre acompañado de la estructura confesional (el pobre loco Doctor Montarco, los gemelos, los amigos). En la base está siempre el problema del nombre, la total ignorancia de los otros para reconocer las diferencias, los rasgos particulares; y uno se convierte en sustituto del otro. Este desdoblamiento de la *negatividad* ofrece una variante singular de la introyección y su dinamismo, en la creación del *tercero*. En cada *yo* hay tres *dramatis personae* o tres voces, el *yo-para-mí* (que no existe fuera del reconocimiento de *otro*), el *yo-para-el-otro* (reflejo en el otro) y la *tercera* voz genuina que no reconoce a uno o al otro, y que no existe fuera del propio *otro*, de su propia conciencia. Éste es, para Bajtin, el saber de Dostoievski (301-315). La posición de este *tercero* —la verdad— le confiere el poder referencial al discurso. Los términos del sistema no están distanciados, uno no reduce al otro, más bien se articulan. Los puntos suspensivos, la elipsis, los sujetos gramaticales hacen dinámicas las transiciones de una a otra voz, todas parten de un mismo enunciado. Nos contentaremos con seguir aquí las indicaciones de Unamuno que remiten más especialmente a esta relación.

La dimensión de la *verdad* dialogizada es componente esencial en el lenguaje del ser. Unamuno concibe el diálogo como acto de comunicación y comprensión de este *tercero* que interroga y afirma simultáneamente. Un *tercero* simpre presente que a veces perturba con sus perspectivas semánticas, justamente

porque la serie de marcas asignables a un contenido de un término lingüístico son potencialmente infinitas para designar estados de mundos reales o posibles mediante proposiciones verdaderas o falsas. Al ser comunal (social) el lenguaje es de todos; además pone al descubierto potencialidades *finalizadas* en la propia conciencia. Esta distinción lo perturba:

> No, no comunica uno lo que quería comunicar —pensó—; apenas un pensamiento encarna en palabra, y así revestido sale al mundo, es de otro, o más bien no es de nadie por ser de todos. La carne de que se reviste el lenguaje es comunal y es externa; engurruñe el pensamiento, lo aprisiona y aun lo trastorna y contrahace. [OC, III, 703]

Si todos empleamos una lengua *natural* (social), las potencialidades son ilimitadas; «leerse como un extraño». El tema del *otro* (con su propio lenguaje y personalidad) se concentra en un problema, la mediación del lenguaje:

> Entre dos que hablan, media el lenguaje, media el mundo, media lo que no es ni uno ni otro de los interlocutores, y ese *intruso* los envuelve, y a la vez que los comunica los separa. [706]

Se acoge entonces (1904) al *mundo espiritual* (según las categorías de san Pablo), como mediador que reconcilie los contrarios. El problema que lo ocupa es que la conciencia es *lenguaje* (el freudiano y lacaniano *inconsciente*). En este sentido parece irrealizable la idea de un pensamiento fuera del lenguaje; el *tercero* amenazante.

Todo performativo plantea una pregunta, y cada interrogación pone en tela de juicio al locutor y al in-

terlocutor; dialogar significa plantear esta pregunta responsable. No podríamos decir cuál es el contenido de una unidad significativa si estuviéramos privados del medio gramatical de decir lo que no es, de distinguirla de su ambiente más cercano, no de excluirla. La semántica unamuniana no hace uso esencial de la exclusión; al *no hay que confundir* opone *hay que confundir* de la designación que reagrupa y reúne. Esta designación nos invita a mirar el lenguaje articulado y el introyectar-deyectar la constitución misma de la exterioridad. Así la afirmación sintáctica desempeña la función de una negación. Esta dificultad se incrementa con el enigma de la reflexión sobre la verdad, situada en el centro de los artículos gramaticales, aludiendo a la exterioridad y a la interioridad. Unamuno se pregunta (y nos pregunta) qué significa la *verdad*, y si el diálogo —única forma de incorporar otros sujetos— nos lleva por el mejor camino de la verdad. La invitación que nos hace a los lectores no se reduce a una nueva manera de concebir la escritura, la lectura o la ficción, sino una invitación a dialogar con él sobre la verdad, ir al *encuentro* de la verdad. Y ésta tiene *estructura* ficticia, no porque sea artificio o falsedad, sino porque no es conclusiva y es un signo de interrogación.

Personajes, situaciones, diálogos, conducen a la búsqueda del «hombre volitivo e ideal», de «idea-voluntad o fuerza», como escribe en 1920 en el «Prólogo» a sus *Tres novelas ejemplares*. Las ficciones que habitan su mundo han de ser palabras, formas, tonalidades, voces de esa voluntad, *terceros* de la verdad que está hecha de la sustancia de los sueños. En palabras elocuentes:

> Augusto Pérez nos comunicó a todos, a todos los que fueron y son yo, a todos los que formamos el

> sueño de Dios —o mejor, el sueño de su Verbo—, con que habremos de morir. Se me van muriendo en carne de espacio, pero no en carne de sueño, en carne de conciencia. [«Historia de *Niebla*», 1935]

Esta red de significaciones y envíos del texto al sueño son proyecciones de signos y aproximaciones a diálogos inconclusos. En una dedicatoria al traductor de *Niebla* al croata, escribe: «Al leerlos [unos versos] y conmigo Augusto Pérez que siempre en el lecho de mi alma duerme, se despertó [...] Y le dejé hablar... quiero encabezar la traducción croata del desdichado sueño de su vida, de la desdichada vida de su sueño».[2] Ambos son sueño y conciencia; el trabajo del sueño (el *Traumarbeit* privilegiado por Freud) no es un lenguaje, es el efecto sobre el lenguaje. Si aceptamos a Freud, el sueño no es la palabra del deseo, sino su obra de condensación o de cambio de estado (naturaleza), movilidad que forja cosas con palabras, creando lo imaginario. Valdría la pena preguntarse si esta metáfora epistemológica unamuniana no consiste esencialmente en la construcción de una sintaxis cada vez más precisa determinada por una semántica que le confiere nombres a cosas aún mal definidas.

Concebida como cadena hablada, la conciencia realiza dos actividades perpendiculares: relaciones horizontales con otros sujetos a partir de performativos específicos y relaciones verticales (internas) entre el mundo externo y la propia conciencia.[3] La comunicación se internaliza, y la objetividad, la subjetividad y la búsqueda de la verdad se constituyen simultáneamente; la función del lenguaje en este estallido permite que se intuya la tercera dimensión. En el tablado imaginario el *tercero* (lector implícito, oyente implícito, hablante implícito) viene anunciado y marcado por los otros representantes en el centro del discurso.

Este *tercero* —a menudo lector implícito— aparece como inscripción textual de diversas formas en la totalidad de los enunciados: el plural «parémonos a considerar», «llegamos al cabo, oh lector»; el performativo «y ved», «mira, lector», «amigo lector», «y fíjate bien», «consérvale a Sancho su sueño, su fe, Dios mío»; la duplicación del enunciado en un yo-para-mí y yo-para-el-otro, en particular en los soliloquios y conversaciones, «y fíjate bien», «tu público», lo que llama el «yo íntimo y oculto» y el «público y manifiesto». La inserción del interlocutor (con sus diversas tonalidades emocionales y valorativas) en la estructura artística supone incorporar en el enunciado la comprensión potencial del *sentido*; invita a reacciones futuras de asentimiento o de disentimiento, invita a nuevos diálogos con otras colectividades y otros interlocutores, contenidos nuevos, desconocidos. Este *tercero* es algo más que el aspecto propiamente semántico (el significado), que libera el sentido, lo anticipa. Como signo, el autor (el *yo* narrador) hace su acto de presencia en «aquel momento inseparable donde el contenido y la forma se funden de una manera indisoluble» (*Estética*, 382); aquel en el cual yo/tú no sólo son *nosotros* sino presencia valorativa.

La figura del *tercero* o acto potencial de comprensión está instalada en el fondo del lenguaje, es el espacio propio de la verdad, que no se encuentra en el orden del conocimiento, es lo que Bajtin denomina *lo creado*. La *verdad* no es algo *dado*, es terreno de lo posible, de actividad valorativa. Las siguientes anotaciones unamunianas escritas en su *Diario íntimo* en 1902 nos servirán de apoyo:

> Padre siempre, siempre engendrándonos el Ideal. Yo, proyectado al infinito y tú que al infinito te proyectas nos encontramos: nuestras vidas paralelas en

> el infinito se encuentran y mi yo infinito en tu yo, es el Yo colectivo, el Yo universo, el Universo personalizado, es Dios. Yo yo, ¿no soy padre mío? ¿No soy mi hijo? [Madrid, Escelicer, 1970]

Podríamos sostener sin paradoja, siguiendo de cerca las indicaciones de Unamuno, que la función de lo *creado* queda en suspenso en el efecto de la significación. Su filosofía está centrada en el sujeto parlante, en la experiencia de la comunicación, no en los sistemas. Las representaciones redobladas frecuentes —nombres, escenas, otros, espejos— sugieren una *ideología de la mediación* entre el sujeto del conocimiento y el objeto del conocimiento. Esta mediación dista de ser la hegeliana de reconciliación mutua, sino la función transitiva del *tercero*.[4] Quizá la concepción aristotélica de la virtud sea equivalente a este *tercero*; la virtud es lo que completa la buena disposición, en palabras aristotélicas en *Ética a Nicómaco*:

> [la virtud] es una especie de término intermedio [...] El medio, cuando se trata de una cosa, es el punto que se encuentra a igual distancia de las dos extremidades, el cual es uno y el mismo en todos los casos. Pero cuando se trata del hombre [...] esta medida igual está muy distante de ser una ni la misma para todos los hombres. [*Moral a Nicómaco* (pról. Luis Castro Nogueira), Austral, 1987, 96.]

Este enigmático *tercero* dialógico es una reflexión contra el dúo de la diferencia y de la oposición, y no está destinado a reintegrar la diferencia inicial dentro del sistema significante. Esta verdad dialogizada revela la unidad de lo diverso temporal en la conciencia. El *tercero* mediador, la verdad, es un no-presente que es presente; en la fenomenología de Husserl se busca

la respuesta en una especie de suprapresencia, capaz de contener en su forma no sólo el presente, sino sus horizontes.[5] La *verdad* unamuniana es lo *creado*, aquello que se busca, la palabra que quiere ser oída y comprendida, y se conquista a cada instante, «es una creación continua» (sentimiento de fe para Bajtin). Como la fe, la verdad es creación, no respuesta definitiva:

> Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio [...] [«Mi religión», *Ensayos*, II, 370.]

En la práctica unamuniana la ideología está significada, atañe a un orden que funciona como mediador para el individuo, y este orden es de lenguaje. La verdad se anuncia descontruyendo la semejanza en el orden de los pronombres (sujetos, nombres); aquí se abandona la superficie de lo textual como una presentación del sentido; lo textual se capta como significación no vista. Lo textual mismo se redobla en significación e imágenes; el discurso del saber no viene definido ni por un léxico ni por una sintaxis (transformaciones). Comunicar no será contar una historia definitiva, sino establecer un conjunto de varias historias posibles en su heterogeneidad intrínseca. Este discurso narrativo ontológico rechaza el esqueleto estilístico del relato cristiano, que Hyppolite (1949) atribuye a Hegel y que lleva a esperar la reconciliación como término. Éste sería el principio de la dialéctica, no de la dialogía. La ficción inscrita en el sistema lingüístico del texto representa los designados posibles en un diálogo inconcluso siempre en proceso de formación. La dialogía no significa fusión con el otro

o el *tercero*, sino la conservación de su postura de «extraposición y del excedente de visión» (*Estética*, 340).

En Unamuno esta extraposición y su excedente son el amor, la compasión, el dolor, la imaginación, la voluntad. Los ejemplos abundan en sus textos filosóficos, novelas, cuentos, teatro. Esta lógica especial en los recursos ficcionales es inseparable del discurso crítico contra la mentira, el cientificismo reductor, el egoísmo, la envidia, los prejuicios, el miedo. Unamuno poseía un oído excepcionalmente receptivo para estos discursos conclusivos y monológicos, y una vista particularmente aguda para las imágenes cosificadas, petrificadas y objetuales. Todo cuanto representase lo prefabricado, lo asimilado mecánicamente, las formas muertas, las generalizaciones abstractas ponía a prueba su talento y su ejercicio de incredulidad. El transcurso de la modernidad gana de esta forma un horizonte como resultado de lo que llamo *fantasías ideológicas* y un lenguaje llevado a los confines de la comunicación social, en su radical lucidez sobre el texto que conduce fuera de sus límites.

No se ciñe Unamuno al dialogismo como multiplicidad de voces, también encontramos la estrecha comprensión del dialogismo como polémica y parodia. *Amor y pedagogía* nos provee un ejemplo privilegiado de una dialogía paródica contra el cientificismo, la imaginación tecnológica, el intelectualismo estrecho, lo que llama «novela entre trágica y grotesca». La caricatura le permite poner en tela de juicio las visiones que podríamos llamar antidialógicas, en las cuales el mundo se explica partiendo de causas y efectos, de relaciones lógicas, presunción que conlleva la forma de diálogo concluido, y el mundo como un *dado* determinante. El texto —parodia dialogizada— permite percibir ese *tercero* como actitud irónica, con Pirande-

llo podríamos decir que supone un «sentimiento de lo contrario» y «comprensión» y capacidad de reír del propio sentimiento. Lo que Eco (1988) llama «suspensión de la suspensión de la incredulidad» del que ensaya romper las convenciones y las convicciones, y actúa así como una forma metalingüística sobre el lenguaje petrificado. El texto narrativo unamuniano desdobla los enunciados y la reflexión se convierte en metadialógica. El *tercero* se inserta con tonalidades de género carnavalizado o serio-cómico emparentado con la esencia del género de la sátira menipea (*Dostoievski*, 187-221).

El sentido paródico es análogo al de Dostoievski, en particular el cuento «El sueño del hombre ridículo» (1877), y otras variantes diseminadas a lo largo de su obra. Enumero los rasgos sobresalientes de este *tercero* irónico: el narrador está al borde de la locura, no es una persona corriente, más bien se ha desviado de la norma; sus enunciados están dialogizados internamente con tonalidades polémicas; los tópicos polémicos abarcan las discusiones sobre la relatividad y ambivalencia entre la razón y la cordura, la inteligencia y la estupidez; las referencias a la pérdida de la conciencia, desmitologizaciones, desacralizaciones. El nexo intertextual de Unamuno potencializa esta tradición en un amplio juego de citas y entrecomillados (que en estos días se adscribe a la literatura postmoderna). Unamuno provoca inversiones lectoras a partir de su dialogismo intertextual mediante las estrategias de sorpresa y novedad, novedad y repetición, intentando provocar una crisis en el lector contra los fáciles consuelos, proyecciones e identificaciones con el cientificismo y sus soluciones totalizadoras. *Amor y pedagogía* establece un pacto con el lector ingenuo y también con el lector crítico a lo largo de un *continuum* de sospechas. Conviene examinar el propósito

experimental de Unamuno como provocación de una *réplica*, encaminada a crear un juego irónico para mostrar la insuficiencia de las categorías absolutas; introduce la sospecha de ironía sobre los propios conceptos de teoría, ciencia, inducción, deducción. El amplio dialogismo polémico permite la referencia irónica del topos (la cita obligada sobre el poder de la ciencia), topos que forman parte del imaginario del lector, familiarizado con las promesas de bienandanza y de consolación gratificadora mediante soluciones tecnológicas y científicas. El *tercero* invita al lector crítico a invertir el mundo; es un *tercero* que introduce otra *verdad*, otra *comprensión* del mundo. Un *tercero* que en Unamuno puede ser locutor/interlocutor, y el autor mismo; suma de conciencias y autoconciencias, totalidad. El punto de vista semántico se *trifurca*.

Unamuno está familiarizado con otras formulaciones modernas de la dialogía irónica y paródica; cuentos, ensayos, obras de teatro, novelas cortas. De la esencia de género le llega en particular el situar al héroe (casi antihéroe) en el umbral de situaciones psicológicas extraordinarias —«La locura del Doctor Montarco», «La sima del secreto», *Don Sandalio*—. Los signos de la dialogía toman voces sucesivas —polémicas, de apoyo— para incitar a través del *tercero* la lectura crítica, o inversiones del lugar común y los consuelos ilusorios. Los enunciados invitan a invertir los referentes, respondiendo y anticipando las preguntas sobre la *verdad*. El elemento de pregunta-respuesta forma la tonalidad del enunciado, el diálogo con una voz invisible textualmente es frecuente, voz que indica referentes extratextuales, fuera de los límites del texto, como verdades en formación: la metaerótica, la metahistoria, formas de metaverdades que el *tercero* proyecta al futuro.

No es cuanto puede (y debe) decirse de la dialogía unamuniana, y de esta *tercera* tonalidad invisible. Pero se me objetará que Unamuno identifica diálogo y dialéctica: hablar al *encuentro de*, «esto es lo propio de la dialéctica, que [...] es cosa de diálogo. De diálogo y de dialecto» (OC, VII, 1.045-1.048). Sin embargo, los puntos de vista desnudos, las relaciones particulares en Unamuno con los enunciados y los sujetos discursivos reales o potenciales, las relaciones entre las réplicas de un diálogo, son ejemplos evidentes de lo que Bajtin llama relaciones dialógicas o pensamiento polifónico, concepto mucho más abarcador. Así estos dos enunciados —el de Unamuno y el de Bajtin— alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio, que se desconocen mutuamente, manifiestan convergencias de sentidos. La yuxtaposición entre Bajtin y Unamuno, y la novela polifónica de Dostoievski parece productiva, en particular en lo que respecta a identificar los diálogos unamunianos, no exclusivamente de naturaleza cognitiva, y afines a los bíblicos, sino también de naturaleza social. La utopía concreta del proyecto de la modernidad de crear una comunidad social, en un mundo —al unamuniano me refiero— que afirma el derecho a una nueva narrativa de la historia, a un nuevo sujeto histórico, a nuevas relaciones y nuevas comprensiones. Unamuno parte de sus soliloquios y conversaciones, de sus confesiones, para descubrir la naturaleza social y comunitaria del lenguaje, la dependencia mutua, la autorrevelación, en sí actos de socialización. Si el capitalismo, en su fase más aguda a fin de siglo, creó condiciones para las conciencias solitarias, en su *asalto a la razón* Unamuno descubre la falsedad de la *enajenación* de una conciencia y una cadena de comunicación concebidas como totalizadoras, globalizadoras, únicas y autoritarias. Su sujeto social o intersujetual abre paso a una lucha, ¿por qué

no?, contra las perspectivas lineales y globalizadoras de democracia y de progreso.[6]

El fijar esta estructura interna de las *formas* y el método de la introyección de Unamuno es importante hoy día como interrogación sobre la perspectiva social del sujeto y el supuesto ocaso o agotamiento y anquilosamiento de la cultura, en favor de la cultura fáustica de las sociedades industriales avanzadas del capitalismo tardío. La categoría del sujeto social y sus representaciones y apropiaciones son la parte esencial de sus preguntas; su práctica discursiva revela la crisis de la representación y la crisis de la palabra, ambas habían agotado ya sus posibilidades y formas de legitimación. La palabra dialógica unamuniana pone al descubierto que la crisis de la capacidad representativa del lenguaje estaba ligada al agotamiento de un cierto tipo de autoridad social, cultural y filosófica. Revela nuevas economías políticas de la representación y del sujeto. Su rechazo de lo unitario y lo concluyente contiene, al menos, un sentido; la duda de las retóricas, de los *saberes* absolutos.

Contra los vendedores de ilusiones, este burgués crítico de la burguesía acomodaticia empleó todos los recursos ficticios a su alcance en un discurso crítico contra la fraseología y las mitologías, y los símbolos y una revisión crítica de la herencia literaria y cultural. Violó cánones, estereotipos, leyendas, mitos y valores y no sólo los éticos o morales sino también los artísticos. La palabra se encuentra en el texto dialogizado, en su infinitud de preguntas, en sus cambios de sujeto, en su profunda socialización, en este universo que irradia de las confrontaciones internas y externas, donde el sujeto habla, interpela y comunica. Una imaginación moderna que propone el elemento crítico

contra las expectativas ilusorias en torno a la idea liberal de cambio y de progreso, solicitando un nuevo espacio de comunidad y nuevas memorias y proyectos. No faltan criterios críticos que nos permitan determinar que el sistema dialógico (que Bajtin adscribe en particular a la modernidad de Dostoievski) revela de manera excepcional las contradicciones agudas del período postrevolucionario y postcolonial (si se quiere) y crítico del republicanismo social democrático español y las contradicciones del sujeto social unamuniano.[7] Estas contradicciones justamente constituyeron terreno propicio para la polifonía y el pluralismo de *voces* y tonalidades. Esta formación discursiva dialogizada, con su *tercero* en diálogo —acto potencial de *comprensión* o de *verdad*— se reintroduce, justamente, en conjunción con la crisis del liberalismo y su proyecto de modernidad. El espacio de dispersión unamuniano postliberal moderno obedece al impulso de «abrir cauce, dejar correr las aguas».

Unamuno dialógico percibe la lucha de opiniones e ideologías en su cincuentena de años de práctica discursiva, en diálogos inconclusos acerca de los problemas centrales de *largo alcance*. La suya no fue discusión retórica, ni exclusivamente palabra individual del yo o búsqueda personal de género y estilo, sino una relación compleja de fijar los sentidos potencialmente infinitos que inscribía, a menudo, como signo de interrogación en el discurso interior del *tercero*. Si la lengua es «una filosofía potencial», como escribe en *Del sentimiento*, el «lenguaje es una cosa social» y el pensamiento mismo «es, pues, social» («Soliloquio»; E, II, 576). El problema común —el interior de la conciencia, el lenguaje— genera en este caso las relaciones. Pensar es pensar para los demás, expresión transmisible, y «tanto se influye sobre otro provocándole a asentimiento como a disentimiento» (574). La dialo-

gía es palabra asimilada o palabra polémica, en observación de Bajtin. En ambos casos —Unamuno y Bajtin— el hilo conductor es que para la palabra no existe infierno mayor que la ausencia de respuesta, que la ausencia absoluta de *tercero*.

NOTAS

1. E. Benveniste (1977) insiste sobre esta propiedad en «La naturaleza de los pronombres».

2. Quiero agradecerle a mi amiga Aleksandra Millic, traductora al servo-croata, la gentileza de fotocopiarme esta dedicatoria del texto que se encuentra en Zagreb.

3. Remito al interesante análisis de Caryl Emerson (1983) sobre la noción de psique de Bajtin y Vygotsky.

4. Véase la filosofía del derecho y la crítica de Marx en *Crítica de la Filosofía del derecho* de Hegel y los trabajos de Hyppolite (1949) sobre la mediación hegeliana.

5. Consúltese *Leçons pour une phénoménologie de la conciencie intime du temps* (1904-1905), París, 1964.

6. Me apoyo en las observaciones de Bajtin sobre Dostoievski, «Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski», en *Estética*.

7. En *Dostoievski*, 36, Bajtin relaciona la dialogía con las contradicciones del capitalismo ruso y las propias contradicciones del escritor ruso (véase en particular página 35). Véase Zavala, 1990, 1991 (en prensa).

VII

DE *OTROS* Y *OTROS*: DIALÉCTICA Y DIALOGÍA. UNAMUNO Y BORGES

En su magnífico texto póstumo *Seis memoranda para el próximo milenio*, Italo Calvino (1988) nos recuerda una vez más el juego de verificación y refutación que resulta del mundo borgiano. Calvino le concede la maestría de la *rapidez* (elemento constitutivo de la literatutura *por-venir*). En otro texto (1986), admira justamente la multiplicidad de *ficciones* dentro de la ficción, los vuelos imaginativos, los niveles de realidad, los múltiples *yos*. Motivos semejantes inducen a Julia Kristeva a incluir a Borges entre sus vanguardias *abyectas* que potencian los *poderes del horror* (1980). *El aleph* se convierte en texto vertiginoso y alucinatorio cuya violencia está en la *infamia*; esa literatura de abismos y aporías contra la memoria arcaica que el lenguaje posee y traiciona. M. Foucault, a su vez, se ampara en la ficción «El lenguaje analítico de John Wilkins» en su reflexión sobre *el orden de las cosas*: Borges le permite privilegiar las prácticas discursivas que violan y destruyen las distinciones entre *lo igual* y *lo otro* (lo semejante y lo diferente), representa

además el modelo moderno antinormativo de la *muerte del autor*. Gilles Deleuze (1969) lo incorpora entre los grandes *sinsentidos*; Genette como creador de architextos magistrales; otros como arquitecto de la escritura como metáfora; otros, a su vez, como el maestro de la brevedad. A su vez, Zhang Longxi (1988) establece otro nexo intertextual para desmontar y desretorizar el mito del *otro* oriental en la conciencia eurocéntrica de Occidente, lo que Edward Said llama *orientalismo* (1978).

El discurso teórico contemporáneo que taxonomiza la *postmodernidad* (Graff, I. Hassan, L. Hutcheon, Waugh, D. Fokkema), conocida como *cultura del capitalismo tardío* (Jameson, Zavala), le conceden a Borges un lugar privilegiado gracias sobre todo a sus prácticas textuales y a la pluralidad de su actitud ante los signos. Comparte, según Graff (1979), la autorreflexión, la autoironía y la autoparodia de los textos (post)modernos y sus prácticas significantes. Todas estas estrategias borgianas inducen a algún otro crítico a convertirlo en representante auténtico del *internacionalismo literario*, aquel que rechaza toda nación o realidad, o las fronteras de las lenguas y de las ideologías tradicionales.[1] Así concebido, el texto moderno lleva su inquietud en la disolución de la narración, impugna al signo su identidad para acercarse a otros sistemas simbólicos. Estos sistemas se transmiten a través de estructuras topológicas, que el poeta alemán de vanguardia, Hans Magnus Enzensberger (1966), acerca directamente a la crisis de lo finito a partir de laberintos (Borges, Robbe Grillet). Este juego epistémico plantea —dice— un desafío para cuantos esperan comprender el mundo, puesto que en el laberinto la comunicación es imposible.

Precisemos, antes de llegar más lejos. Los estudios literarios abordan tanto el problema de la estructura

textual borgiana como el de su naturaleza, sus construcciones teóricas, sus sistemas semánticos y las metáforas epistemológicas: laberintos, espejos, bibliotecas, enciclopedias, palimpsestos, inventarios, taxonomía de los objetos. En general, se concede que estas metáforas epistémicas funcionan a partir de varias prácticas textuales: la discontinuidad, la redundancia, la duplicación, la repetición, las inferencias de varias ficciones en una misma ficción, la multiplicación de conclusiones, las permutaciones de significado, la *caída en el abismo* de las infinitudes, las reproducciones y las diseminaciones. Es decir, la ausencia de entropía. En realidad, las estrategias parten de muestras reducidas y controladas del signo y de dispersiones de designaciones metalingüísticas para estimular las dobles lecturas y las dobles escrituras. Es decir, la ambivalencia y la ambigüedad, que nada en común tienen con la dialogía.

En este contexto, Borges propone un discurso que toma una posición a partir de tres posibilidades:

1. Un discurso que se autoanaliza.
2. Un discurso que busca el goce asegurando su existencia a partir de la (inter)textualidad: el texto infinito, el texto único, el texto indeterminado.
3. Un discurso que disuelve la narración e impugna al signo a partir de los vehículos de laberintos, espejos, la caída en el abismo de los sujetos *cercados*.

Con estas metáforas se propone la idea de que el tiempo quede suspendido. En las ficciones aparecen espacios fabulosos u objetos como actores delegados, representaciones figurativas de las competencias de los sujetos. El mundo asume la forma de espacios, territorios; se basa en una *prosémica* o categoría de análisis relativa al espacio (concepto del antropólogo Edward T. Hall) para confinar lo personal, la intimi-

dad y el territorio público. El suyo es un mundo espacial: fin de la obligación, fin de la libertad.

Acabamos de sugerir algunas particularidades del proceso significante borgiano tal como funciona a través del juego combinado de textos autorreflexivos que duplican y alteran las imágenes virtuales de los objetos. El lector(a) recibe la impresión de estar ante apariciones prodigiosas. Las formaciones imaginarias se vinculan a una escritura de síntesis predicativa y economía del lenguaje, que al mismo tiempo se convierte en instrumento de poder sobre los signos. El estrato semiótico —tono, entonación, gestualidad— al componente poderoso de la escritura en *borrador*. En el centro de los laberintos y de las alteraciones especulares —topología que Borges comparte con muchas ficciones contemporáneas— percibimos artefactos culturales producto de la tecnología del capitalismo tardío. En los fragmentos de narraciones (post)modernos, las ficciones que se alteran se encuentran y se hipostasían, se reconoce el desarrollo avanzado de la industrialización de los *mass media* y su impacto en las múltiples normalizaciones literarias y los modos de producción del sujeto. A partir de este estallido, todo artefacto cultural, toda producción circula libremente —textos, lecturas, citas irónicas del topos, juego irónico, contextualidades, duplicaciones de objetos culturales (novelas sobre novelas, técnicas sobre técnicas), continuaciones irónicas, interrupciones, entrecomillados—. Las prácticas significantes así concebidas obedecen a otro sistema en la relación producción/consumo de los signos y anuncian la finalidad de todo referente. Como los objetos de consumo de las sociedades industriales avanzadas, estos signos circulan libremente, en proliferaciones cuantitativas a partir de estímulos que los postestructuralistas denominan satisfacciones de *pulsión semiótica* (Baudrillard, Kristeva).

Las proyecciones imaginarias son impulsos inconscientes de liberar el deseo, *fantasmáticas*, y los mitos *irracionales* circulan. En estas relaciones libidinales los objetos toman esencialmente un valor de signo a partir de la mecánica reproductora de la tecnología que envía pulsiones mediante las cuales los objetos y las necesidades se pueden sustituir unos por otros. Tales características esenciales del sistema producen y reproducen sujetos y objetos sin referentes, y el productor/consumidor disfruta el espejismo fantasmático de signos diferenciales en un doble proceso de absorber signos y ser absorbido *por* los signos. En síntesis lo que Baudrillard, estimulante crítico del capitalismo tardío, denomina el espejo desdoblado de la producción.[2] Si partimos de estas premisas, el discurso literario así concebido es especular y refleja el sistema de la economía política, en reproducciones y redoblamientos.

Soy decididamente contraria a la crítica literaria que se reduce a juegos de palabras. Creo que estas operaciones sustituyen a la reflexión y al texto. Pero aquí nos encontramos ante un caso interesante: la analogía entre los espacios cercados de las ficciones borgianas y los procesos de significación de las formaciones socioeconómicas del desarrollo del capitalismo avanzado. Si aceptamos que en las relaciones de intercambio entre mercancías (objetos, signos) en el equilibrio de valores en juego existen también reglas de cadenas de significantes, casi podríamos decir que algunas de las prácticas textuales de *la plenitud* —que John Barth opone a la literatura *modernista* del agotamiento— funcionan a través del dispositivo de juegos y metajuegos de circulación ilimitada de mercancías en el mercado mundial. En cuanto constructos epistémicos, estas prácticas textuales (post)modernas aparecen como expresiones de sistemas y disciplinas de las sociedades del capitalismo tardío y sus tecnologías

de la imaginación. En cuanto *panópticas especulares* (término que sugiero como metáfora) revelan cómo el sujeto se constituye a sí mismo al transformarse en objeto de conocimiento (de saber) y cuáles son las condiciones de producción y la función ideológica de ese saber. Agreguemos entonces que la práctica de *panópticas*, construcción epistémica de Foucault para indicar el principio organizador del sujeto y del saber, podría ser pensada como reproductora de signos. En isomorfismos un laberinto se parece a un espejo, a una caja china, a un aleph, a una biblioteca, a una enciclopedia, a un libro, a una cárcel, a un laberinto...

Lo que continúa de mi exposición, que se refiere a las construcciones o metáforas epistémicas borgianas como tales artificios sociales, estará centrado en una lectura de Borges a la luz de Marx y de Foucault. El lector crítico puede asegurar el enlace entre el producto ficticio (artefacto cultural) y establecer relaciones dialógicas en polémica y apoyo contiguos.

Comencemos con una de las estructuras constitutivas del mundo borgiano, la metáfora del espejo. A Karl Marx se debe la siguiente definición de lo *especular*:

> [...] la gente es la productora de sus juicios, ideas, etc.; pero se trata de personas reales y actuantes, condicionadas por un determinado desarrollo de las fuerzas productivas —y de acuerdo con este desarrollo— de sus relaciones, hasta llegar a sus formas más alejadas. La conciencia no puede ser nunca otra cosa que las normas de existencia de la gente convertidas en esas conciencias; y las normas de existencia de la gente no son sino el proceso real de su vida. Si, en la ideología de que se trate, la gente y sus relaciones resultaran colocadas patas arriba, como si estuvieran en una cámara oscura, este fenómeno emanaría igualmente del proceso histórico de su vida; al igual

> que la imagen invertida del objeto en la retina del ojo, proviene del proceso físico directo de la vida. [1965, 23]

El espejo se nos muestra como el proceso mediante el cual el ser humano crea un mundo ficticio, no menos concreto que el llamado mundo real, mediante cortes y opciones, y que *la mirada* puede disfrazar en mediaciones. A partir de la sinécdoque de Marx, parece evidente que el espejo es un fenómeno decisivo que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico (Marx, Freud, Lacan). Los espejos no invierten; invierte el *ojo*, el sujeto social. La imagen no es independiente del medio; está mediatizada por el *ojo*. La imagen puede crear ilusiones de realidad; la manipulación del *ojo* proyecta la *inversión*. Sobre esto habrá que insistir.

Y precisamente porque el espejo no logra decirnos si las ficciones (imágenes) son relativas o universales, hagamos dialogar también a Borges con Foucault, esta vez con uno de los textos teóricos más notables sobre la sociedad moderna y contemporánea, *Vigilar y castigar* (*Surveller et punir*, 1975), que parte de un análisis de mecanismos de vigilancia y su producción y reproducción de sistemas de conocimiento y saberes para justificar el poder. Foucault establece aquí una historia del sujeto a través de los procesos de objetivación, y se convierte en un analista de los espacios cerrados, del control social normalizador y de su dominio sobre las vidas en las sociedades contemporáneas. Esta analítica foucaltiana del poder desarrolla las formas que permiten al sujeto construirse a sí mismo como sujeto en un campo regido por las restricciones: saber y poder se articulan. La notable hazaña narrativa de Foucault nos permite articular la serie de acontecimientos históricos (y sociales) que descubren la

apropiación disciplinaria del individuo; los horrores de la modernización desembocan en una sociedad punitiva y unos individuos disciplinados. Y no es de sorprender que las prisiones semejen fábricas, escuelas, campamentos militares, hospitales, y todos parezcan prisiones. El texto representa propiamente la narración de la emergencia de la modernidad. Permítaseme una digresión.

Foucault parte de una espectacular tortura y ejecución pública en Damiens, en el siglo XVI, para revelar paso a paso la emergencia de los diversos saberes —jurídicos, médicos, psicológicos— como instrumentos de disciplinas del alma valiéndose de sus expertos (médicos, psiquiatras, educadores, directores de prisiones, capellanes), cuya fuerza epistémica satura la modernidad. El cuerpo/tropo se convierte así en anatomía política que se aísla («el cuerpo es político», en frase de la poetisa Adrienne Rich) en función de las fuerzas represivas. La historia de la represión y el castigo hacia la *internalización*, los espacios cerrados pero totalmente controlados, revelan —según Foucault— que la publicidad del crimen desata la *violencia*, puesto que ésta es un dispositivo inherente al ser humano.

La narración de Foucault nos permite sacar algunas conclusiones (que no escapan a Lentricchia, 1988, 35-36); en particular que el poder que violenta el cuerpo en tropos debe esconderse y dispersarse de manera que no se desplacen los explotadores y explotados, o víctimas y verdugos, por igual.[3] Con la sociedad capitalista moderna —sugiere— el cuerpo se convierte en tropo de las relaciones de producción: se inscribe, se controla, se educa, se tortura, se entrena para desempeñar tareas, llevar a cabo ceremonias, emitir signos (25-26); es simultáneamente objeto de producción y de control. El cuerpo de los condenados (punto de re-

flexión de Kafka) se espacializa, y su potencial económico y social se pone en función de la fuerza centrífuga de la disciplina y sus numerosos mecanismos de distribución. En la medida en que este sistema avanza, Foucault pasa a emplear otras metáforas, en particular la de *representación*: el cuerpo como objeto de representación que maximalice los castigos: la mente es superficie de inscripciones de poder con la semiología como su instrumento. Las utopías de los reformadores están indisolublemente ligadas a la *tecnología de la representación* (lo que llamo *tecnología de la imaginación*), que impone una *imaginación totalitaria*. Mediante esta tecnología se establecen las parejas de signos opuestos: crimen/castigo, justos/criminales.

A partir de esta lógica, todo espacio cerrado —las prisiones, los centros de enseñanza, los hospitales— pasa a convertirse en instituciones modernas de control y represión como resultado de una organización individualizada del saber; no del grupo, sino del individuo. El espacio cerrado de la cárcel permite la posibilidad de dominio absoluto sobre el comportamiento cotidiano y permite transformar los cuerpos en productores maleables. La teoría de la disciplina de Foucault es un modelo descriptivo de las tecnologías corporales de la alienación y de la reificación, es decir, de la microfísica del poder. Elabora así una anatomía del *detalle* (en frase de Lentricchia), al mismo tiempo que descubre la disciplina como arte de distribución de los individuos en el espacio: la disciplina supone *encarcelamiento, confinamiento*. La arquitectura del *encarcelamiento* significa algo más que parcelar o dividir el espacio, situación que permitiría la interacción de los individuos. La arquitectura de este confinamiento supone una serie de confinamientos más pequeños distribuidos y detallados a partir de la estructura mayor. Este confinamiento en celdas tiene el pro-

pósito no sólo de «impedir la peligrosa comunicación, sino de crear un espacio útil» (143-144).

El espacio es la gran categoría del texto de Foucault cuyo modelo morfológico es el monasterio medieval que se rearticula y reproduce en el mundo de la industria y producción modernos. Toda actividad humana se convierte en serie, se aísla, se espacializa, se cuantifica, se dispersa y, finalmente, las dispersiones temporales se integran en la disciplina de la mirada analítica. La mirada *monologiza* las dispersiones; la visibilidad en estos espacios confinados es una trampa. En la panóptica, cada actor se individualiza y está siempre visible; encarna, en cierto sentido, el espacio teatral de la paranoia; el ojo que cataloga, inventaría, produce las taxonomías y crea al *otro*. El efecto más directo de la pesadilla panóptica es que el individuo se transforma en «objeto de información, nunca un sujeto de comunicación» (200-201). La comunicación es allí jerárquica, vertical; una sola visión (un solo punto de vista) tiene el poder y el saber que trae como consecuencia la muerte del *yo*.

Al trasfondo de estos análisis —Marx y Foucault— volvamos ahora sobre las metáforas provocativas de Borges que reconoce en juegos verbales el auténtico funcionamiento profundo de la sociedad moderna. El laberinto borgiano se puede reconocer como estructura simbólica que finge la funcionalidad. El laberinto, la caja china, la biblioteca, la enciclopedia, son construcciones encasilladas sintáctica y semánticamente, y están proporcionalmente una dentro de la otra; constructo que puede ser consuelo en el plano estético, ya que no en el ontológico ni en el ético. Las representaciones semánticas en cada una de esas formas pertenecen a una semiótica general, son instrumentos empíricos, nombres de indicio de la semiosis ilimitada. Cada uno de estos espacios está *confinado*. En la

biblioteca el espacio parece incluso jerarquizado (arriba/abajo) y está poblada de otros pequeños espacios (celdas) donde los lectores-actores *no* se comunican entre sí; tampoco los sujetos presos en el laberinto (o los laberintos), ni las palabras en las enciclopedias ni los libros. El aleph y la caja china, a su vez, representarían el modelo epistémico de la panóptica (o cárcel modelo): cada espacio está dividido en celdas más pequeñas donde se repite el mismo saber a través de un poder único, saber que sólo es comunicable como repetición en serie: Scherezade le cuenta a... que le cuenta a... En el fondo de la caja china, como en el fondo del aleph, *vigila* el espejo productor y reproductor. Las ficciones borgianas son metáforas prosémicas.

El minotauro del cuento, a su vez, está encerrado en su cárcel modelo, incomunicado en su teatro, alienado en su paranoia, pero su *violencia* (violencia inherente a todos los seres humanos, según Foucault) está controlada. Su laberinto se articula como microcosmos del poder y la ley que confinan la violencia y al delincuente en un reducto arquitectónico reconocible como signo para los que ejercen el poder e imponen la ley; Teseo tiene el *saber* de la disciplina y del castigo. Pero el laberinto no es el único espacio borgiano de confinamiento (ya aludí a la biblioteca, el libro, la caja china). Si el sistema disciplinario de la modernidad se vale de estos signos, también de la profusión de especialistas como Isidro Parodi, que «encerrado en una celda», desde su cámara oscura, soluciona los delitos cometidos en el exterior. No faltan el vengador, el colaborador de textos, el detective, o el científico, o el filólogo, o cualquier otro especialista que reconoce los signos (culpable/inocente) y sus mecanismos de distribución. La mente, la lógica, los acontecimientos proyectados por la otra mente son espejos —imágenes in-

vertidas— de espacios cerrados (otro texto, otro fonema, otro significado, otro objeto, otra imagen) donde el sujeto se aliena y se convierte en ficción.[4]

La metáfora del espacio y la prosémica (en concepto del antropólogo Edward T. Hall) emerge como un interesante referente en muchas historias de Borges. El espacio, como el laberinto, bien podría constituirse además en metáfora lúdica, si seguimos las sugerencias de Stewart (1978) en su análisis del *sinsentido* como fenómeno sociológico. Según su estudio, las formas de textualizar el *sinsentido* incluyen: inversiones y reversiones, el juego con los límites, el juego con el infinito (motivo de la caja china, la circularidad, la repetición), el empleo de la simultaneidad y la articulación mediante superficies cerradas (anagramas, parábolas, alegorías, parodias, lenguajes secretos). Esta anatomía del espacio del laberinto revela que este tropo funciona a través de tensiones internas y externas entre extremos: ilusión/realidad, orden/desorden. Las parejas metafísicas que tanto irritan a Derrida. Se equilibra así la multiplicidad de sentidos con la ausencia de sentido, la dispersión abierta e indefinidamente descriptible, episteme que históricamente surgió en el siglo XIX como formación discursiva que pone al descubierto la reificación, la alienación y el desarrollo progresivo del conocimiento y la información como reproducciones del poder.[5]

Juego lúdico o metáfora de la sociedad moderna y del sistema de control, el laberinto y las otras construcciones metafóricas borgianas tienen carácter matemático; medida, tiempo y números sólo son modos de pensamiento o imaginación, como en la filosofía de Spinoza toda concepción numérica conduce a la contradicción. Dios es *uno* pero infinito, los números son sólo un apoyo de la capacidad de imaginar y no símbolo referencial de la realidad —como el laberinto

único hay un número infinito de puertas: 14—. Las formas geométricas ponen al descubierto la arquitectura espacial de los nuevos saberes instrumentos del poder; se borra el filosofema de la representación en privilegio de una teoría de la *reproducción*.

Los signos se producen y reproducen en infinitos reflejos dispersos. La función cognitiva de este mundo fantástico es el espacio que permite verificar y especular en soledad, bajo la mirada del *ojo* que invierte. El ojo mira desde el fondo de la caja china y del aleph para reproducir siempre la misma imagen. El placer del texto está profundamente ligado al modelo clásico de ley hegemónica que funciona como resultado de la subyugación y de la seducción. El *ojo* que mira en el fondo de la panóptica del mundo borgiano es como el dios de Spinoza,[6] inmanente y coextensivo con su creación, aquello cuya esencia implica la existencia misma. La *mirada* que rige y regula es sustancial a la estructura, y la composición del discurso que se repite a sí mismo, en infinitas pulsiones, reproducciones y duplicaciones, no comunica, ni se rige por el principio de performatividad. Comporta entonces inevitablemente el terror. Los juegos de lenguaje dejan al *otro* confinado y solo, sin *tercero* ni respuesta.

El laberinto, el espejo, el aleph, la biblioteca y las otras metáforas epistémicas borgianas permiten suponer dos cosas. La primera, que los locutores son voces textuales que se ponen de acuerdo acerca de las reglas o de las metaprescripciones universalmente válidas para todos los juegos del lenguaje, mientras que es claro que éstos son alteromorfos. La segunda suposición es que en estos espacios culturales cerrados y *finalizados* o *terminados*, el lenguaje no supone comunicación de sentido o respuesta de un *tercero* y se convierte en una cadena de enunciados que no transforman ni al sujeto ni al mundo. El desdoblamiento de la

percepción caracteriza así la vivencia de la soledad infinita, sin *otros*. Todo está en silencio. No hay movimiento. También la conciencia moral del emisor está en silencio. Pero el sujeto no se ha transformado. La *verdad* no resulta de la constatación de una correspondencia entre el lenguaje y el mundo (el *otro*, lo heterogéneo). La búsqueda de la verdad o de respuesta del *otro* desaparece, sólo se produce el desdoblamiento del sujeto/objeto en un círculo cerrado de recurrencias y desdoblamientos de la realidad. El discurso es epifenoménico e incapaz de generar sentido y conocimiento, ni de revelar el mundo plural de experiencias acumuladas y de puntos de vista diversos. Estamos propiamente en el mundo social monologizado, sin voces ni *otros* que no sean el propio *yo* y sus reduplicaciones. En el mundo borgiano se renuncia a todo *espacio* abierto, a los objetos y a contenidos que aseguran una cierta permanencia; es un mundo de *alteridades* del sujeto mismo, no de dialogías heterogéneas. «El otro», «Borges y yo», ponen al descubierto la *alteridad*, el desdoblamiento estructural binario en la superficie textual, una génesis estática de una tropología de superficies.[7] La *caída en el abismo* de las reproducciones, lo que he llamado la *panóptica especular*, pone al descubierto que la separación del propio *yo* no cierra la fisura enunciatoria. El *yo*, como el laberinto, es una metáfora especular, ambos designan que el emisor se declara a sí mismo sujeto único de conocimiento. El texto especular pone al descubierto que el conocimiento (el saber) se concibe como estructura tropológica; sujeto y objeto son tropos de la retórica, el sujeto es lenguaje y la *verdad* un atavío de metáforas, metonimias y antropomorfismos. La *verdad* recubre una suma de relaciones humanas embellecidas retóricamente, en irónicas palabras de Nietzsche. El espejo borgiano equivale a un círculo hermenéutico que lleva

en sí su imagen en duplicaciones. En este desarrollo, el sujeto está separado del lenguaje, ciego a su propio enunciado, dentro de los rayos de luz que producen los espejos. En este pasaje entre espejos, el sujeto cae en las simas del lenguaje en un movimiento de indecisiones, de fragmentación y desintegración, una especie de exilio permanente. El extrañamiento revela la disyunción continua del lenguaje alienado que le impide separar el propio sujeto del sujeto conocimiento. En sentido técnico, el texto es una *caída en el abismo* de la aporía: una historia dentro de la historia. El sujeto se concibe como imagen virtual, dentro del espejo; no hay separación entre *logos* y *lexis*. Esta suposición se entiende mejor (al trasladarnos a terreno teórico más familiar) en términos del espejo de la ideología a que aludía Marx.

El sentido de este discurso implica ante todo que el sujeto está estructurado sobre la alteridad y se mantiene a partir de la producción de superficies de lo *uno* y de lo *otro*, del derecho y el envés. Así concebida, la alteridad es la forma privilegiada de lo que hoy se entiende por *ironía romántica*, es decir, la ambivalencia en los sentidos, la indeterminación del lenguaje, ya que semántica y significado son incongruentes, puesto que el significado es un constructo de tropos. La ironía se funda en la unidad sintética de la persona y no en la identidad analítica. Esta ironía se define —sigo a Gilles Deleuze— a través de la coextensividad del yo y de la representación misma. La posición de la persona humana se percibe como clase ilimitada y, por tanto, se reduce a un solo nombre/pronombre *yo*: ése es el ámbito privilegiado de la ironía romántica, según Pierre Ménard, autor de un libro sobre el concepto de ironía en Kierkegaard. La alteridad se resuelve en síntesis disyuntiva y divergente. Como el *otro*, es *yo*, es voz, palabra, univocidad que se dice y se repite

en reglas de convergencia. Esta *dualidad delirante* es el terreno de la estética moderna, que Deleuze y Guattari adjudican al sujeto esquizofrénico y a su *esquizoescritura* liberadora.[8] Las vidas imaginarias borgianas (como las del finisecular belga Marcel Schwob) se reproducen en imposturas y círculos concéntricos. Lo fantasmagórico, el simulacro, son en estas ficciones la reproducción y lectura del mundo: el círculo hermenéutico de Gadamer.

Podríamos concluir entonces con la pregunta ¿por qué un laberinto se parece a un espejo, a una caja china, a un aleph, a una biblioteca, a una enciclopedia, a un libro, a una cárcel, a un laberinto...?

NOTAS

1. Véase en particular a D. Fokkema, H. Bertens (eds.), 1986. Alazraki (1976) incluye buena parte de los análisis de la *nueva crítica* francesa y norteamericana: Paul de Man, George, Steiner, Barth, John Updike. Incluye asimismo el artículo de Emir Rodríguez Monegal sobre el tema, que no integra a Deleuze, Enzensberger, entre otras ausencias. Es interesante la compilación de Joaquín Marco (1982). Me parece evidente que mi lectura está orientada hacia el problema filosófico de la *alteridad*, que ligo a una producción textual basada en una teoría de la reproducción.

2. Aludo a Jean Baudrillard (1973).

3. Cito por la edición francesa de Foucault (1975). Resumo datos que entresaco de Lentricchia (1988). Es curioso que a Lentricchia se le pase por alto establecer relaciones entre la panóptica de Foucault y Spinoza, cuya *Ética* y *Tratado* están montados en una crítica destructora del ser humano como cruel y violento, Spinoza concluye que el Estado tiene que imponer las normas que hagan posible la vida en común. La fe en la razón de la obediencia sería la consigna spinoziana.

4. Eco (1988) analiza el procedimiento borgiano a la luz de la técnica de la abducción en «La abducción en Uqbar».

5. Véase Tigges (ed.; 1987) que sintetiza las diversas teorías sobre el *sinsentido*.

6. Eco (1986) enlaza a Borges con Spinoza a partir del *mecanismo de la conjetura*, mientras Longxi establece relaciones entre el *otro* spinoziano y la alteridad borgiana en muy otro sentido del que he expuesto. Bourdieu (1988) alude al dios spinoziano en la práctica discursiva de Flaubert. Por mi parte, prefiero entablar nexos con el *ojo* que vigila en la panóptica de cristal: como vehículo de reproducción podría ser el monitor del televisor.

7. Remito a Gilles Deleuze (1969, 133 y 139) para un análisis de esta ontología. Allí establece relaciones entre Leibniz y Borges, en particular en lo que se refiere a las variantes de una misma historia: uno puede ser el *otro*; el *otro*, uno.

8. Aludo muy específicamente al importante estudio *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972).

PROCEDENCIA DE LOS CAPÍTULOS

Una versión distinta de los capítulos 2, 4 y 5 se publicó anteriormente, después de haberse ofrecido inicialmente como conferencia en los homenajes a Unamuno celebrados en San Sebastián, Mount Holyoke College, y Hofstra University en 1986. Una versión distinta del tercero fue la Lección Inaugural en 1986 del ciclo de conferencias Margarita y Enrique Campos del Toro, auspiciadas por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

La «Introducción», así como los capítulos 1, 6 y 7 son totalmente inéditos. Véase las primeras versiones en: «*Niebla*, la lógica del sueño», *La Torre*, 1 (1987), 69-92; «La dialogía del teatro unamuniano: género interno», en *El teatro de Miguel de Unamuno* J.M. Lasagabaster (ed.), *Letras de Deusto* (1987), 13-26; «Unamuno: *Niebla*, el sueño y la crisis del sujeto», en *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil*, Ángel Loureiro (coord.), Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 35-50; «Unamuno: palabra a dos voces», en Nora de Marval-McNair (ed.), *Selected Proceedings of the Singularidad and Trascendencia conference*, Boulder, Colorado, SSAS, 1990, pp. 43-60.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AEPPLI, Emilio, *El lenguaje de los sueños*, Barcelona, 1956.

ALAZRAKI, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.

ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx*, París, Maspero, 1965.

—, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (trad. Ben Brewster), Nueva York, Monthly Review Press, 1971.

AUBERT, Pierre, *Sociologie de Proudhon*, París, 1967.

BAJTIN, Mikhail (V.N. Voloshinov), *Marxism and the Philosophy of Language* (trad. Ladislav Matejska), Nueva York, I.R. Tutinik, 1973 (Studies in Language, 1).

— (V.N. Voloshinov), *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit, 1977.

—, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978.

—, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (ed. M. Holquist; trad. Caryl Emerson y M. Holquist), Austin, Univ. of Texas Press, 1981.

—, «The Construction of the Utterance», en *Bakhtin School Papers. Russian Poetics in Translation*, vol. 10, Oxford, 1983.

—, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (ed. y trad. Caryl Emerson; intr. Wayne C. Booth), Univ. of Minn. Press, 1984.

—, *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova), México, Siglo XXI, 1985.

— (P.M. Medvedev), *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics* (trad. Albert J. Wehrle; intr. Wlad Godzich), Harvard Univ. Press, 1985.
—, *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. Tatiana Bubnova), México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
BARBU, Zuezdi, *Le dévelopment de la pensée dialectique*, París, 1947.
BARTHES, Roland, *Roland Barthes par lui même*, París, Seuil, 1975.
BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, 1975.
—, *El espejo de la producción*, México, Gedisa, 1973.
—, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1984.
—, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1985.
BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general* (1966-1967), México, Siglo XXI, 1977-1978.
BIRAULT, Henri, «Étude de l'aphorisme 344 du *Gai Savoir*», *Revue de Metaphisique et de morale* (1962), 52-70.
BLANCO AGUINAGA, Carlos, «Unamuno's *Niebla*: Existence and the Play of Fiction», *Modern Language Notes*, 79, 2 (1964), 188-205.
BOURDIEU, Pierre, «Flaubert's Point of View», *Critical Inquiry*, 14, 3 (1988), 539-562.
BUBER, Martin, *I and Thou*, Nueva York, Charles Scribner's, 1937.
BUCHLOH, Benjamin *et al.*, *Modernism and Modernity*, Halifax, Canadá, Nova Scotia College, 1983.
BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La folie du voir: De l'esthétique baroque*, París, Galilée, 1986.
CALVINO, Italo, *The Uses of Literature* (1982), Nueva York, Harcourt, 1986.
—, *Six memos for the Next Millenium*, Harvard Univ. Press, 1988.
CLARK, Katerina y Michael HOLQUIST, *Mikhail Bakhtin*, Harvard Univ. Press, 1984.
DALLENBACH, Lucien, *Le récit speculaire*, París, Seuil, 1977.
DE FEO, Nicolà, *Analítica e dialettica in Nietzsche*, Nápoles, Bari, 1965.

DEAN, Carolyn, «Law and Sacrifice: Bataille, Lacan, and the Critique of the Subject», *Representations*, 13 (1986), 42-62.
DELEUZE, Gilles, *La logique du sens*, París, Minuit, 1969.
—y Félix GUATTARI, *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972), Barcelona, Barral, 1974.
DERRIDA, Jacques, *Nietzsche et la philosophie*, París, PUF, 1967.
—, *La dissémination*, París, Seuil, 1972.
—, *La carte postale*, París, Seuil, 1980.
—, *La filosofía como institución*, Barcelona, Granica, 1984.
— *et al.*, *La faculté de juger*, París, Minuit, 1985.
DÍAZ, Elías, «Unamuno y el alzamiento militar de 1936», *Sistema*, 75 (1986), 63-81.
ECO, Umberto, «Pirandello Ridens», en *Los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, 280-290.
EMERSON, Caryl, «The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky, and the Internalization of Language», *Critical Inquiry*, 10, 2 (1983), 245-264.
ENZENSBERGER, Hans M., «Estructuras topológicas en la literatura moderna», *Sur*, mayo-junio (1966), 3-17.
FINLAY, Maraike, *The Romantic Irony of Semiotics*, Mouton de Gruyter, 1988.
FOKKEMA, Douwe y Hans BERTENS (eds.), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 1986 (Utrecht Publications, 21).
FOUCAULT, Michel, *L'archeologie du savoir*, París, Gallimard, 1969.
—, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975.
—, *A Foucault Reader* (ed. Paul Rabinow), Nueva York, Pantheon, 1984.
—, *Le souci de soi*, París, Gallimard, 1985.
—, *El discurso del poder*, Buenos Aires, Folios Eds., 1985*a*.
GADAMER, Hans G., *Truth and Method*, Nueva York, Seabury Press, 1977.
GASCHÉ, Rodolphe, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, 1986.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
—, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982.
GILLET, Joseph E., «The Autonomous Character in Literature», *Hispanic Review*, 34 (1956), 179-190.
GRAFF, Geraid, *Literature against the Self: Literary Ideas in Modern Society*, *Chicago Univ. Press, 1979.*
GULLÓN, Germán, «Reinterpretación de *Niebla*: el carácter de la comunicación literaria», *NRFH*, XXXV, 1 (1987), 293-298.
GULLÓN, Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964.
GURVITCH, Georges, *Dialectique et sociologie*, París, 1962.
HABERMAS, Jürgen, «La modernité: un projet inachevé», *Critique*, 37, 413 (1981), 950-967 (también en Buchloh, *et al.*).
HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-modern Literature* (1971), Nueva York, Oxford Univ. Press, 1982.
—, «Pluralism in Postmodern Perspective», *Critical Inquiry*, núm. esp. *Pluralism and its Discontents*, 12, 3 (1986), 503-520.
HIRSHKOP, Ken, «The Social and The Subject in Bakhtin», *Poetics Today*, 6, 4 (1985), 769-775.
HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge, 1988.
HYPPOLITE, Jean, *Genèse et estructure de la Phénoménologie de l'Esprit*, París, Aubier-Montaigne, 1947 (tr. española 1974).
—, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, París, Rivière, 1949.
—, *Études sur Marx et Hegel*, París, Rivière, 1955.
—, G.F.W. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* (traducido por J. Hyppolite), 2 vols., París, Aubier, 1987.
JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious*, Cornell Univ. Press, 1981.
—, «El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío», *Casa de las Américas*, XXVI (1986), 141-172.
JAY, Martin, «The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism», *Poetics Today*, 9, 2 (1988), 307-326.

KIERKEGAARD, Soren, *Diario de un seductor. Temor y temblor* (trad. Demetrio Gutiérrez Rivero), Madrid, Guadarrama, 1976.

KLOSSOVSKY, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, París, Seuil, 1969.

KOJÈVE, Alexander, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires, La Pleyade, 1975.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.

—, *Pouvoirs de l'horreur*, París, Seuil, 1980.

LACAN, Jacques, «La chose freudienne, ou sense du retour à Freud en psychanalyse», *Evolution Psychiatrique*, 225-252, en A. Wilden (ed. y trad.), *Language and Psychoanalysis*, John Hopkins Univ. Press, 1956.

LEFÈBVRE, Henri, *Introduction à la modernité*, París, Minuit, 1962.

LENTRICCHIA, Frank, *Ariel and the Police. Michel Foucault, William James, Wallace Stevens*, The Univ. of Wisconsin Press, 1988.

LEVINAS, Emmanuel, *Otherwise than Being or Beyond Essence* (trad. A. Lingis), Albany, State Univ. Press, 1981.

LIVINGSTONE, Louis, «Unamuno and the Aesthetic of the Novel», *Hispania*, 24 (1941), 442-430.

LONGXI, Zhang, «The Myth of the Other: China in the Eyes of the West», *Critical Inquiry*, 15 (1988), 108-131.

LOTMAN, Yuri *et al.*, «Theses on the Semiotic Study of Culture (as applied to Slavic Texts)», en Thomas Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*, Netherlands, The John Ridder, 1978, 57-83.

LUKÁCS, George, *El asalto a la razón*, Madrid, Grijalbo, 1967.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979.

—, *Le différend*, París, Minuit, 1983.

MAINER, José Carlos, «Introducción», *La tía Tula*, Madrid, Alianza, 1987, I-XXI.

MAN, Paul de, «A Rhetoric of Temporality», en *Interpretation. Theory and Practice* (ed. Charles S. Singleton), The Johns Hopkins Univ. Press, 1969, 173-209.

—, «The Epistemology of Methapor», *Critical Inquiry*, 5, 1 (1978), 13-30.
—, «Autobiography as Defacement», *Modern Language Notes*, 94 (1979), 921-930.
—, «Dialogue and Dialogism», *Poetics Today*, 4, 1 (1983), 99-107.
MARCO, Joaquín (ed.), *Asedio a Jorge Luis Borges*, Madrid, 1982.
MARLOWE, Christopher, *Doctor Faustus*, Nueva York, Signet, 1969.
MARX, Karl y Friedrich ENGELS, *Sobre la literatura y el arte*, La Habana, Editora Política, 1965.
MEIER, Hugo A., «Technology and Democracy, 1800-1860», *Mississippi Historical Review*, 43 (1957), 618-640.
MILTON, John, *The Portable Milton*, Nueva York, Viking, 1977.
NIETZSCHE, Federico, *La gaya ciencia* (ed. José J. de Olañeta), Palma, 1984.
PALOMO, M.ª del Pilar, «La literatura, signo de expresión comunicativa: El signo matemático en el proceso comunicativo y vivencial de Unamuno», en José Romera Castillo (coord.), *La literatura como signo*, Barcelona, Playor, 1981, 57-81.
PARKER, Alexander A., «On the Interpretation of *Niebla*», en *Unamuno. Creator and Creation* (ed. R. Barcia), N. Zeitlin, California, 1967, 116-138.
PATTERSON, David, *Essays on Bakhtin and his Contemporaries*, University Press of Kentucky, 1988.
PRATT, Mary-Louise, «Ideology and Speech-Act Theory», *Poetics Today*, 7, 1 (1985), 59-72.
RIBBANS, Geoffrey, *Niebla y soledad*, Madrid, Gredos, 1971.
RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil, 1978.
RICOEUR, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1965.
ROCKMORE, Tom, *Hegel's Circular Epistemology*, Indiana, Univ. Press, 1986.
SAID, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Vintage, 1978.
SANDOR, Paul, *Histoire de la dialectique*, París, Nizet, 1947.

SERRANO, Carlos, «*Niebla*, de Miguel de Unamuno: melodrama existencial, agonía-bufa y crisis de la historia», *Nuevo Hispanismo*, 2 (1982), 73-95.

SMITH, Paul, *Discerning the Subject*, Univ. of Min. Press, 1988.

SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

STEWART, Susan, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore/Londres, 1978.

TIGGES, Wim, «An Anatomy of Nonsense», en *Explorations in the Field of Nonsense* (ed. W. Tigges), Amsterdam, Rodopi, 1987, 23-46 (DQR Studies in Literature, 3).

TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (trad. Wlad Godzich), Univ. of Min. Press, 1984.

TURNER, David, *Unamuno's Webb of Fatality*, Londres, Támesis, 1974.

ULMER, Gregory L., «El objeto de la poscrítica», en *La posmodernidad* (ed. y pról. Hal Foster), Barcelona, Kairós, 1985, 125-164.

UNAMUNO, Miguel de, *Ensayos*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1951.

—, *Obras completas*, 16 vols., Madrid, A. Aguado, 1958-1961.

—, *Teatro completo* (ed. Manuel García Blanco), Madrid, Aguilar, 1959.

VALDÉS, Mario J. y María Elena de VALDÉS, *An Unamuno Source Book*, Canadá, Univ. of Toronto Press, 1973.

— (ed.), «El diálogo como modelo ontológico», en Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1987.

VAN DIJK, Teun, *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1984.

WALLIS, Brian (ed.), *After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, The Museum of Contemporary Art, 1984.

WAUGH, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres/Nueva York, Methuen, 1984.

WEBBER, Ruth, «Kierkegaard and the Elaboration of *Niebla*», *Hispanic Review*, 32 (1964), 118-134.

WRIGHT, Kathleen, «Gadamer: The Speculative Structure of Language», en *Hermeneutics and Modern Philosophy* (ed. Brice R. Wachterhauser), Albany State Univ. Press, 1986, pp. 193-218.

YNDURÁIN, Francisco, «Proposiciones de lectura», en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 605-614.

ZAVALA, Iris M., *Unamuno y su teatro de conciencia*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1963.

—, «Desde Unamuno a Unamuno. Seis ensayos de interpretación», en *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, Xalapa, Universidad de Veracruz, 1965, pp. 87-223.

—, «Dialogía, voces, enunciado: Bajtin y su círculo», en Graciela Reyes (ed.), *Teoría y crítica literaria en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 1989*a*, pp. 79-134.

—, «Bakhtin versus de Postmodern», *Sociocriticism*, núm. esp. *How to read Bakchtin*, IV, 2, 8 (1988), 51-70.

—, «Hacia una poética social: Bajtin hoy», en *Actas del Congreso de Literatura del II Congreso Mundial Vasco*, I, Madrid, Castalia, 1989*b*, pp. 19-34.

—, «On the (Mis) Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited», en *Postmodern Fiction in Europe and the Americas* (eds. Theo d'Haen y Hans Bertens), Amsterdam, Rodopi, Anwerpen, 1988, pp. 83-113.

—, «The Social Imaginary: The Cultural Sign of Hispanic Modernism», *Critical Studies*, 1 (1989), 23-41.

—, «Bakhtin and the Third: Communication as Response», *Critical Studies*, núm. esp. *The Bakhtin circle today*, ed. M. Díaz Diocaretz, 1, 2 (1989), 43-63.

—, «Bakhtin and otherness: Social heterogeneity», *Critical Studies*, núm. esp. *M. Bakhtin and the Epistemology of Discourse*, ed. Clive Thomson, ass. Pino Paioni, 2, 1/2 (1990), 25-40.

—, *Una poética dialógica. Mijail Bajtin y su círculo y la postmodernidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (en prensa).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Addison, Joseph, 75
Adorno, Theodor, 30, 93
Aeppli, Emilio, 122
Alazraki, Jaime, 190
Althusser, Louis, 63, 141, 143
Aubert, Pierre, 65
Azorín (Martínez Ruiz), 26, 35

Bajtin, Mikhail, 7, 9, 10, 12-15, 28, 31, 34-38, 40, 41, 46, 47, 60, 65, 71, 74, 92, 107, 117, 122, 123, 125, 127, 129, 130, 133, 139, 142, 155, 156, 158, 160, 164, 166, 170, 172, 173
Bakunin, Mikhail, 24
Barbu, Zuezdi, 64
Bark, Ernesto, 24, 26
Barth, John, 12, 179, 190
Barthes, Roland, 134, 142, 148, 153
Bataille, Georges, 139, 147, 148
Baudrillard, Jean, 121, 139, 147, 178, 179, 190
Bécquer, Gustavo Adolfo, 52
Benjamin, Walter, 145
Benveniste, Émile, 123, 173
Bertens, Hans, 147, 152, 190
Birault, Henri, 43
Blanco Aguinaga, Carlos, 80
Borges, Jorge Luis, 10, 12, 15, 63, 152, 153, 175-178, 180, 181, 184, 186, 191
Bourdieu, Pierre, 21, 191
Buber, Martin, 31, 144
Buchloh, Benjamin, 152
Buci-Glucksmann, Christine, 31

Calderón de la Barca, Pedro, 60, 91
Calvino, Italo, 175
Carlyle, John, 52
Cassou, Jean, 136
Castro Nogueira, Luis, 165
Clarín, Leopoldo Alas, 20, 25, 26
Clark, Katerina, 74
Croce, Benedetto, 134

Dällenbach, Lucien, 63
Darío, Rubén, 9, 26, 60

De Feo, Nicolà, 65
Dean, Carolyn, 139
Deleuze, Gilles, 65, 111, 130, 146, 147, 153, 176, 189, 190, 191
Derrida, Jacques, 34, 38, 68, 99, 139, 147, 148, 152, 186
Descartes, René, 74, 88, 143, 152
Díaz, Elías, 150
Dilthey, Wilhelm, 38
Dostoievski, Fedor, 107, 122, 127, 130, 160, 168, 170, 172, 173

Eco, Umberto, 168, 190, 191
Einstein, Albert, 10
Eliot, T.S., 10, 37
Emerson, Caryl, 123, 173
Enzensberger, Hans Magnus, 176, 190

Ferrer, Francisco, 25
Feuerbach, Ludwig A., 149
Finlay, Maraike, 33
Flaubert, Gustave, 191
Fokkema, Douwe, 147, 152, 176, 190
Foucault, Michel, 15, 18, 23, 25, 38, 40, 42-44, 99, 130, 131, 135, 153, 175, 180-185, 190
Freud, Sigmund, 15, 19, 45, 46, 69, 133, 140, 163, 181

Gadamer, Hans, 30, 31, 190
Ganivet, Ángel, 26
Gasché, Rodolphe, 30
Genette, Gérard, 60, 62, 90, 125, 176
Gillet, Joseph E., 52, 53, 80
Graff, Geraid, 176
Gramsci, Antonio, 25
Guattari, Félix, 190
Gullón, Germán, 107
Gullón, Ricardo, 80
Gurvitch, Georges, 65

Habermas, Jürgen, 31, 147, 148
Hall, Edward T., 177, 186
Hassan, Ihab, 152, 176
Hegel, Wilhelm Friedrich, 33, 38, 42, 57, 64, 65, 77, 79, 101, 130, 133, 166, 173
Heráclito, 64,
Hirshkop, Ken, 46
Hoffmann, Ernst Theodor, 77
Holquist, Michael, 14, 74
Hugo, Victor, 73
Husserl, Edmund, 165
Hutcheon, Linda, 176
Huysmans, Georges Charles, 91
Hyppolite, Jean, 33, 34, 39, 65, 166, 173

Ingarden, Roman, 65
Irigaray, Luce, 123

Jameson, Fredric, 29, 147, 176
Jiménez, Juan Ramón, 26
Joyce, James, 10
Jung, Carl Gustav, 130

Kafka, Franz, 183
Kant, Immanuel, 57, 64, 79
Kierkegaard, Soren, 53-57, 65, 69, 77, 79, 89, 91, 96, 121, 127, 136, 143, 152, 189
Klossovsky, Pierre, 65
Kojève, Alexander, 33, 34
Kristeva, Julia, 100, 175, 178

Lacan, Jacques, 46, 99, 122, 130, 139, 141, 147, 181
Lefèbvre, Henri, 152
Leibniz, Gottfried W., 52, 191
Lentricchia, Frank, 182, 183

Levinas, Emmanuel, 46
Lida, Raimundo, 102
Livingstone, Louis, 80
Longxi, Zhang, 176, 191
Lorenzo, Anselmo, 24
Lotman, Yuri, 25, 107
Lukács, George, 65, 103, 130
Lyotard, Jean-François, 147, 152, 153

Machado, Antonio, 15, 35
Mallarmé, Stéphan, 10
Mallea, Eduardo, 15
Man, Paul de, 32, 35, 74, 142, 190
Marcial, 102
Marco, Joaquín, 190
Marlowe, Christopher, 51
Marx, Karl, 11, 15, 19, 45, 57, 60, 63-65, 142, 149, 173, 180, 181, 184, 189
Medvedev, Pauel N., 140
Medvedev/Bajtin, 130
Meier, Hugo A., 19
Merleau-Ponty, Maurice, 31
Millán Astray, J., 104
Millic, Aleksandra, 173
Milton, John, 51, 52, 75
Molina, Tirso de, 56

Nietzsche, Federico, 19, 43, 45, 54, 57, 59, 60, 65, 66, 68-70, 79, 88, 91, 111, 130, 152, 188

Ortega y Gasset, José, 15

Palomo, M.ª del Pilar, 74
Papini, Giovanni, 52, 143, 152
Parker, Alexander A., 86
Parodi, Isidro, 185
Pascal, Blas, 40, 51, 52, 65, 79
Patterson, J.G., 45
Peirce, Charles S., 50
Pérez Galdós, Benito, 25, 60, 96
Pessoa, Fernando, 35, 46
Pirandello, Luigi, 52, 153, 167
Platón, 42, 97
Pratt, Mary-Louise, 74
Proudhon, Pierre-Joseph, 65

Racine, Jean, 116
Ribbans, Geoffrey, 88
Ricardou, Jean, 72, 73
Ricoeur, Paul, 19, 39, 41, 45
Reis, Carlos, 46
Rich, Adrienne, 182
Robbe-Grillet, Alain, 176
Rockmore, Tom, 143
Rodríguez Monegal, Emir, 190
Ruiz Contreras, Ernesto, 98

Said, Edward, 176
Sandor, Paul, 64, 65
Santa Teresa, 60
Saussure, Ferdinand de, 41, 123, 140
Sawa, Alejandro, 26
Schopenhauer, Arthur, 112, 143, 152
Schwob, Marcel, 190
Serrano, Carlos, 80, 107
Smith, Paul, 142
Sobejano, Gonzalo, 65, 69
Spinoza, Baruch, 51, 57, 79, 186, 187, 190, 191
Steiner, George, 190
Stewart, Susan, 186
Stirner, Max, 65

Tigges, Wim, 191
Tocqueville, Alexis de, 19
Todorov, Tzvetan, 46, 60
Turner, David, 85, 95

Ulmer, Gregory L., 145, 149, 153

Unamuno, Miguel de, 7, 11-18, 23, 26-33, 35, 38, 41, 44-46, 50, 52-57, 60-71, 73-75, 77-88, 92, 94-106, 109, 111-117, 119-123, 125-134, 139-143, 145, 147-153, 156-160, 162, 165, 167-173
Updike, John, 190

Valdés, Mario J., 51, 107
Valera, Juan, 25
Valéry, Paul, 109
Valle-Inclán, Ramón María del, 9, 10, 26, 31, 93, 150
Van Dijk, Teun, 51
Voloshinov, Valentín N., 36, 140
Voloshinov/Bajtin, 29, 130
Vygotsky, Leo, 173

Wallis, Brian, 152
Waugh, Patricia, 176
Webber, Ruth, 53
Wilkins, John, 175
Wright, Kathleen, 46

Ynduráin, Francisco, 52

Zavala, Iris M., 9, 23, 25, 38, 46, 54, 58, 111, 113, 152, 173, 176

ÍNDICE GENERAL

Advertencia preliminar 9
Introducción: Unamuno y el pensamiento dialógico 11

I. Unamuno y la modernidad 17
II. Palabra a dos voces 49
III. Niebla: la lógica del sueño 75
IV. La dialogía del teatro: género interno 109
V. La crisis del sujeto: modernidad y postmodernidad 131
VI. Verdad, dialogía, estructura 155
VII. De *otros* y *otros*: dialéctica y dialogía. Unamuno y Borges 175

Procedencia de los capítulos 193
Bibliografía citada 195
Índice onomástico 203